

دكتور سيد حامد النشّاج

في الرومانسية والواقعية



مكتبة غريب

اهداءات ٢٠٠٢

أد/مطفى الصاوي الجويني

الاسكندرية

في الرومانسية والواقعية

تأليف
الدكتور سيد حامد النساج

مكتبة غريب

٢٠١ شارع كمال صديق (النجاة)

تلفون ٩٠٢١٠٧

كلمة في المقدمة

ترددت طويلاً قبل الإقدام على نشر صفحات هذا الكتاب . فقد مضت على كتابته اثنتا عشرة سنة . إذ الأصل فيه أنه فصلان كبيران من فصول رسالتي للدكتوراه ، التي صدرت بعنوان « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » .

وكان كل فصل منها يعتبر تمهيداً — نظرياً — للدراسة النقدية التطبيقية التي تتخذ من فن القصة القصيرة موضوعاً لها .

وعندما هيات تلك الرسالة للطبع والنشر ، تعمدت حذف هذين الفصلين . أظن أنني رأيت فيها إثقالا على القارئ . وربما أدركت — ساعتها — أن القارئ لم يعد في حاجة إلى مزيد من الحديث حول الرومانسية والواقعية .

وكنيت أعتقد أن مثل هذه الموضوعات قد أهلكتها الدراسات والبحوث . وربما قد لفظتها الجماهرة القارئة من كثرة ما قدم حولها ، وما ألف في إطارها .

لكني فوجئت ، إذ تبين لي أن مكتبتنا العربية لا تحفل إلا بكتابين أو ثلاثة في كل من الموضوعين . أما مكتبتنا الشعبية ؛ فإنها تخلو من تعريف القارئ العام بمثل هذه التيارات التي تسهم في تشكيل اللوق العام ، من خلال ما يقدم إلى الجماهير ، متأثراً بهذا الاتجاه أو بذاك . مؤمناً بمبادئ هذه المدرسة أو بتعاليم تلك .

فضلاً عن أن طلاب الأدب والفن ، قد تشغلهم المبادئ العامة للاتجاه الأدبي أو الفني ، دون محاولة النظر في الأصول أو الجنور ، ودون تأمل الظروف التي أحاطت به . أو ساعدت على ظهوره حيناً ، وذيوعه حيناً ، وواجبنا أحياناً .

ولا أشك في أن الممارسة العملية مع الواقع الثقافي العام . والاحتكاك المباشر والدائم بطلاب الجامعات في الكليات المتخصصة وغير المتخصصة في الأدب والفن . وكذا التعامل مع ناشئة الأدب والمبتدئين من الكتاب . أكدت لي - جميعاً - ضرورة التفكير الجدى في العمل على نشر الفصائل النظرية عن الرومانسية والواقعية .

فالطلاب يسألون دائماً عن « الرومانسية » و « الواقعية » ؛ لأن معرفتهم مشوبة بكثير من الخلط والاضطراب . كما أن طلاب الدراسات العليا - حتى الآن - يختارون واحداً من هذين الاتجاهين موضوعاً للمجستير أو الدكتوراه . ومع ذلك ، فإن البحث في الأصول والجذور الاجتماعية والاقتصادية لكل من هذين الاتجاهين ، غير وارد في كثير من البحوث والدراسات .

ومن ثم تأكد لي أن الظن المسبق ليس إلا وهماً كامناً في عقول وأذهان تلك القلة القليلة من المتخصصين في الأدب والفن والنقد . تلك التي تفضل انفصالاً كلياً عن حاجات القارئ العام ، وظروفه ، وقدراته . وهي لا تدرى أنها - بذلك - تفصل نفسها عنه ، متوهمة أنه يملك نفس قدراتها ، ومواهبها . وأن له نفس رغباتها .

وهكذا تظل الحلقة تضيق عليها وتضيق ؛ حتى تصبح ذات يوم وهي لا ترى إلا ذاتها هي ، ولا تعبر إلا عن أحلامها هي ليس غير ، ولا تفكر إلا في ذاتها إن صح التعبير .

انطلاقاً من هذا التصور ، تجيء هذه الصفحات المقلمة إليك أيها القارئ الفاضل . وكل ما أرجوه لها أن تحقق هدفها الذي سعت إليك من أجله . وعظيم ما أتمناه لك أن تجد فيها شيئاً يهيك أو يفيدك ، فتحفظ بها في ذاكرتك أو في مكتبتك .

ولا تحسب أني - في هذه الصفحات - جئت بنظرية جديدة في النقد ؛ أو أني أتيت باختراع مبتكر في ميدان الأدب ؛ أو أني استحدثت مصطلحاً

عبقرياً في مجال الفن . وإنما حاولت أن أنظر إلى اتجاهين من الاتجاهات الأدبية والفنية ؛ في ضوء الظروف التي أحاطت بها حيث نشأ في أوروبا ، ثم حين ظهرت ملامحها في مصر .

وهذا هو سر العناية بالرصد ، والتحديد ، أكثر من الاهتمام بالنقد ، والتحليل . كما كان السعي وراء ضبط النبض الاجتماعي والاقتصادي والفكري ، للواقع المصري ، عوضاً عن اللهاث المحموم وراء ادعاء التنظير ، والتقعيد ، والتقنين .

الفصل الأول

فى الرومانسية

- **الرومانسية فى الألب والفن**
- **ظروف نشأة الاتجاه الرومانسى فى مصر**

الرومانسية فى الأدب والفن

« الرومانسية » وليدة عصر محدد المعالم ؛ إذ اقترن ظهورها - على الصعيد التاريخى والاجتماعى - بالمرحلة الثورية التى افتتحتها الثورة الفرنسية ١٧٨٩ ، والتى كانت بمثابة إشارة البدء للتحرر من عدد من القيود فى مختلف مجالات التنظيم الاجتماعى والاتجاه الأيديولوجى والقواعد السلوكية والأخلاقية والقيم الجمالية . ومن ثم ظهرت « الرومانسية » وفى أعماقها نزعته إلى التحرر والانطلاق وكسر القيود التى كبلت الأشكال والمضامين على حد سواء ، واتجهت ناحية جديدة تخلق أعمالاً فنية مطابقة لاحتياجات العصر ومطالب إنسان ما بعد الثورة الفرنسية .

فقد احتوت الرومانسية فى جانبها الإيجابى ثورة على الكلاسيكية فى الأدب والفن ، بما لهذه الكلاسيكية من أطر شكلية ، ومن مضامين معبرة عن بقايا العقلية الإقطاعية . فرفضت الرومانسية كل قواعد المذهب الكلاسيكى فى الأدب والفن ، تلك التى كانت تضع المقاييس والقيم فى عالم الإنتاج الجمالى ابتداء من عصر النهضة ، على أساس من كتابات أرسطو وهوراس وغيرهما من مفكرى الإغريق والرومان . وانهت إلى الثورة على الأشكال التى أحكم الكلاسيكيون صوغها ، وعلى المضامين التى ابتعثت قواعد الحياة فى مجتمع محافظ ، ثم انطلقت تعبر فى ميدان الأدب والفن عن تلك المثل والقيم التى بدأت تحتل مكان الصدارة والغلبة فى عصرها . فالاتجاه الرومانسى ينتشر عادة فى المجتمع الذى يبدأ فى زحزحة الأسس التى يقوم عليها بناؤه الاجتماعى ، ليأخذ فى التخلص من بعض العادات والتقاليد والمثل والقيم والشرائع التى تحجرت مع مرور الزمن وأصبحت تقف حائلاً دون تطور المجتمع وسعادة أفرادِهِ .

ومن هذا الجانب تعتبر الرومانسية صياغة حضارية لأزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، وأدوات الانتاج المستحدثة ، التي كانت نتاجا للتقدم العلمى ؛ بالإضافة الى خصوبة الحضارة الأوربية حينذاك وهى تجتاز أسرار عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات . بمعنى أن الاتجاه الرومانسى فى أوربا ارتبط بظروف المجتمع الأوربى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفنية .

وفوق هذا وذاك ، شهد الثلث الأول من القرن التاسع عشر ظهور الطبقة البورجوازية ونموها على نطاق واسع ، طبقة جديدة على المجتمع الأوربى ، أخذت تزاخم طبقة النبلاء وأصحاب الأرض الذين يسيطرون على كل شئ ويتحكمون فى كل أمر . وكان لهذه الطبقة الجديدة مثل العليا تختلف عما ألفته الطبقة الأرستقراطية أجيالا . ولعل أهم مظاهر البورجوازية اعتدادها بعصاميها واعتمادها على نفسها فى شق طريق جديد لها فى الحياة . لذا فإنها برمت بالمحافظة التى اتصفت بها الأرستقراطية ؛ وأثارها جمود الأرستقراطية وترمتها واعتبارها المجتمع ثابتا لا يتغير وضافت كلية بالقيود الاجتماعية والقوانين والنظم الاقتصادية والدستورية التى وضعتها الطبقة المسيطرة المتحكمة . وبالتالي أخذت الطبقة البورجوازية تعمل على تحطيم كل القيود ، وتغيير القوانين والعلاقات والقيم ، وزلزلة المجتمع من أساسه ، وتبديل معالمه .

ومن ثم ارتبطت نشأة الاتجاه الرومانسى فى الأدب والفن بالثورة الفرنسية ، ونمو الطبقة البورجوازية الأوربية . يقول « ف . ج . فيشر » : « استاذ الاقتصاد الانجليزى : (لم تكن محض مصادفة أن الانقلاب الصناعى ظهر مع ظهور القصة وحدث مع حدوث الانتقال من الأدب الكلاسى إلى الأدب الرومانسى ، والقصة والأدب الرومانسى عامة هما فى جوهرهما نوعان من أنواع الفن البورجوازى) . (١) فالحركة الرومانسية التى بدأها روسو فى فرنسا وأينعت عند « وردز ويرث » و « بيرون » و « شيلي »

(١) « بروميشوس طليقا » - د . لويس عوض - مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧ - ص ١ .

« كيتس » ، حركة بورجوازية صميمة ثائرة تهدف إلى تحرر « الأنا » من جميع القيود المعروفة ، وتمجد الذات ، وتقيس الكون كله لا المجتمع وحده بمقياس الفرد ؛ فهي التعبير الفني عن روح الطبقة المتوسطة المجاهدة لتطبيق النظام الفردي على كل وجه من وجوه النشاط الإنساني .

في أعقاب الثورة الفرنسية أحرز الفرد حقوقا كانت مهضومة ، وصار في حد ذاته مركزا للكون ، تراح من فوق طاقاته الكامنة الخلاقة أثقال الكبت ورواسب العصور الوسطى ، وتعطى له كافة الصلاحيات ليكون سيد نفسه ومالك مصيره . إلى هذا الفرد المتحرر اتجهت الرومانسية تمجده ، وتتغنى به ، تدرسه ، وتتحنن مستقبله ، تفك عنه ما يحيطه من قيود ورواسب تعوق أفكاره وتجعله عبدا لمعتقدات موروثة ، تشارك في معاركه الجديدة ، وتبارك خطاه وهي تسلك دربا لم يسلكه في العصر الذي سبقه .

هذا هو الذي يميز الرومانسية كاتجاه أدبي ، إذ تجعل « الفرد » جديراً بعناية الأدب من ناحية ، وتعتبره منبع القيم جميعها من ناحية أخرى . وإذا كانت الكلاسية فيما مضى تعنى بالإنسان النموذج ، فإن الرومانسية أخذت تحتفل بالإنسان « الفرد » ، واهتمت بابرار فرديته وشخصيته والاختلاف الذي يميزه عن غيره ، وأصبح الفنان الرومانسي قادراً على طبع أدبه بطابعه الخاص ، بما يعبر عنه من عواطف يلفق بها قلبه ، وصور يمجج بها خياله ، « وبينما كان يطلب من الكلاسي أن يكبح جماح مخيلته ، فإن الرومانسي أصبح حراً في أن يطلق لخياله العنان وأن ينطلق وراء اللا محدود والمطلق » (١) .

ذلك أن الأدب أو الفن الرومانسي لا يسعى إلى غايات أسمى من « الفرد » وأوسع من « الأنا » ، كخدمة المجتمع ، أو التقدم بقضايا الإنسانية الكبرى ، وهي قضايا موضوعية أعم وأشمل من الفرد وآلامه وأحلامه ولذاته . « فالفرد » هو الغاية المنظمية في الأدب الرومانسي ، لأنه حجر الزاوية في الطبقة الظاهرة

(١) « الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث » - عيسى يوسف بلاطة -

دار الثقافة - بيروت ١٩٦٠ ص ٨ .

الجديدة التي لم يكن أفرادها يعتمدون على حسب أو نسب ، وإنما نهضوا على أنقاض الطبقة الأرستقراطية القديمة ، وما لبثوا أن أثروا واستبدوا بفضل الصناعة وأرباحها الطائلة من ناحية ، وبفضل صفاتهم الشخصية القوية ، وحسن استغلالهم للظروف من ناحية أخرى . فأبناء الطبقة البورجوازية في مبدأ تكوينها لم يكونوا أشرفاً ثم هوى عن نبالتهم ، وإنما خرجوا من صفوف الكتلة العاملة ، وارتفعوا عليها باجتهادهم الفردي ، وذكائهم الفردي ، وحرصهم الفردي ، وعلى هذا غدا « الفرد » هو قرة عين الطبقة البورجوازية وهو ريحانها العطرة ، وقلبها النابض .

ولم تتحدد للفرد داخل إطار الطبقة البورجوازية كل هذه المكانة والقيمة إلا بعدما تمكنت الطبقة المتوسطة من أن تجد تطبيقاً عملياً لأفكارها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر خاصة ، وأن تخلق وسيلة جديدة للإنتاج غير الزراعة هي الصناعة ! عندئذ دخلت « الفردية » في طور عمل جديد تناول كل شيء في الحياة بالتغيير ، وعلى أثر ذلك ظهر مذهب حرية التجارة في الاقتصاد ، وبسطه « آدم سميث » ١٧٢٣ - ١٧٩٠ في كتابه « ثروة الشعوب » ومذهب الذاتية في الفلسفة وضع أساسه « جورج باركلي » ١٦٨٥ - ١٧٥٣ كما استحدث « جيمس بنتام » ١٧٤٨ - ١٨٣٢ مذهب المنفعة في كتابه « مبادئ الأخلاق والتشريع » ، كذلك ظهر مذهب الأحرار في السياسة . وهذه المذاهب كلها تنبع من عين واحدة هي « الأنا » ، « فالأنا » هي كلمة السر التي يفهمها أبناء الطبقة المتوسطة قبل سواهم ، و « الأنا » هي مفتاح الشخصية « البورجوازية » . (١) ثم تأتي نظرية الانتخاب الطبيعي في علم الحياة وصاحبها « تشارلز داروين » ١٨٠٩ - ١٨٨٢ لتعبر علمياً عن إرادة الطبقة البورجوازية واتجاهاتها الفردية . فقد تبين « داروين » أن أهم العوامل التي أدت إلى تطور الأجناس الحية ورقيا وجود حرب دائمة بينها

(١) « بروميثيوس طليقا » - د . لويس عوض - مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧ -

وبين الطبيعة ، وبين بعضها والبعض الآخر ، وهي حرب كانت تتهى دائماً باختفاء العناصر الضعيفة وبقاء العناصر الصالحة . وتتبع « داروين » نشوء الإنسان وارتقاءه من أصوله الأولى في مملكة الحيوان حتى وصل إلى ما هو عليه الآن ، وأثبت أن عملية الانتخاب الطبيعي هي وحدها المسؤولة عن هذا التطور ، وأخيراً جاء هذا المذهب في جوهره بمثابة الوضع العلمي لبقية الأفكار الفردية التي أنتجتها الطبقة البورجوازية .

وكان على الأدب هو الآخر أى يتشكل في مجموعه تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة البورجوازية التي كتبت الأدب ، وكتب ذلك الأدب لها . بمعنى أن يكون الأدب تعبيراً عن روح الطبقة البورجوازية ، وقيمتها ، وسماتها وعاداتها ، وعلاقاتها الاجتماعية ، ومظاهر حياتها اليومية . وأن يعبر عن « الفرد » الذي حرر نفسه من أسر الجماعة وحطم الأغلال الفكرية والمادية التي كانت تفرضها الجماعة على الفرد ، أى أن يكون أدباً فردياً ، أو ذاتياً ، جوهره أن الإنسان ، الفرد بالذات ، مخزن لا ينضب من الممكنات .

في هذا المناخ الفكرى والثقافى ، وفي ظل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي ساعدت على نشوء الطبقة البورجوازية ونموها ، ظهر الاتجاه الرومانسى في الأدب تعبيراً عن تلك الطبقة ، وروح الفردية الكامنة في أعماقها .

ولعل أهم ما تناوله الرومانسيون بالتغيير المحورى هو : مفهوم الأدب ، فقد استعاض الرومانسيون عن المفهوم القديم للأدب كتقليد ، بمفهوم جديد للأدب كتعبير . والتعبير قد يكون تعبيراً عن حالة من حالات المجتمع أو عن روح قومية ووطنية ؛ لكنه كان مفروضاً كصفة مميزة له عند الرومانسيين أن يكون تعبيراً عن النفس ، وعن شخصية الكاتب ، وتجربته في العالم كما عرّفه أو كما يراه ، فالأدب الرومانسى أدب يكتبه صاحبه «ليعبر» عن نفسه ، ولا يكتبه ليصور « الحياة » . وإذا كان رائد الأدب مجرد التعبير عن نفسه ؛ فهو في حل من أن ينقل اختباره إلى قارئه أولاً ينقله ، لأن مراده هو التعبير أولاً لا التصوير . وهو يجعل من نفسه مقياس كل شيء في الوجود . وهو في

حدود فنه يكتب ما يشاء على النحو الذى يشاء ، فلا يلزم نفسه بقبول ثمرة الاختبار الإنسانى أو ما يسمى بالميراث العظيم، ولا يتقيد بالقيم التى تواضع الناس عليها .

ونستطيع أن نجعل هذا المفهوم أكثر وضوحاً إذا ما قارناه بالمفهوم القديم للأدب. ومعروف أن الذهن الكلاسى منذ أفلاطون وأرسطو ، كان ينظر إلى الأدب كتقليد للحياة ، وتمثيل لأعمال البشر ، بقصد تصوير البشر لا كما هم « فعليا » ، بل كما هم « مثاليا » . وذلك يعنى أن شخصية ما فى ملحمة أو دراما ، يجب أن تبدو أكثر من إنسان فعلى ، لأن كثيراً ما يكون ثمة إنسان من هذا النوع ذا صفة شخصية ، ومحلية ، ومؤقتة زائلة . كذلك فإنه بالقياس إلى هذا المفهوم ، يجب على الشخصية ، بالإضافة إلى كونها « نفسها » ، أن تمثل « نمطها » . ويجب أن يوحى ، فوق تمثيلها للنمط ، بالرجل العالمى والمثال الذى تكافح الطبيعة البشرية جاهدة لبلوغه ، دون أن تستطيع بلوغه أبداً . مثال ذلك شخصيات « هكتور » و « أوديسيوس » و « أوديب » و « أنتيجونا » فى هذه الامتدادات فوق ما هو فعلى وواقعى ، يقود العقل والنظرة الأخلاقية خيال الفنان نحو واقع أعلى من مجرد حقائق الحياة ، ولا يعن للكاتب أبداً أن يستغل تجربته الشخصية والذاتية .

رفض الرومانسيون هذه النظرية، وطالبوا بأن يكون جوهر الفن الأدبى ، كجوه الحياة عندهم ، هو التعبير عن النفس . لأنهم يؤمنون بالعبقريّة الفردية ، والقدرات الفردية ، والحرية الفردية ، والمصلحة الفردية . ويرون أن الفرد أقدر على إفادة المجتمع وهو يسعى إلى مصلحته الشخصية ، منه فيما لو كرس حياته ونشاطه لمصالح المجتمع ، وبالتالي فإنهم يثقون بكل ما يتعلق « بالفردية » و « الذاتية » فى الأدب والفن ، تثق بهم بها فى الحياة ، حتى غدت صيحتهم المدوية « ثق بعبقريتك » ، وانطلق متحرراً من كل قيد ، وجدد ما شاء لك التجديد ، وعبر عن نفسك وحدك ما شاء لك التعبير .

« الفردية في الإحساس والخيال » إذن تصلح شعاراً للعناصر المختلفة التي تدخل في الأدب الرومانسي . إلا أن « الفردية » التي طالب بها الرومانسيون كانت شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن الفردية العقلانية . نظراً لأنهم أطلقوا العقل من منبره بكل شجاعة ، وأعلنوا « أن الدليل الحق هو البداهة — وهي شيء عرفوه دون أن يناقشوه بالعقل ، شيء أشبع غرائز القلب وكفاهها — ففرديتهم فردية النفس بكاملها ، تلك الفردية التي كان التوكيد على المشاعر والخيال فيها يبدو جوهرياً » (١)

ومن ثم كان الأدب الرومانسي أدباً ذاتياً فردياً ، لأن الكاتب يعبر فيه عن شخصيته وفرديته وذاتيته بحرية ؛ ولأن مادته مستقاة من فكرة الكاتب الشخصية عن الحياة . فليس غريباً بعدئذ أن نجد الرومانسيين يطلقون العنان لإحساسهم الفردي ، وأن يكونوا ذاتيين في قصصهم ، أي يصفون أنفسهم على لسان أبطالهم فيما يقصون بحيث تظهر في وصفهم لجوانبهم النفسية عناصر ذاتيتهم ظهوراً واضحاً لا لبس فيه ، فهم يصفون ذات أنفسهم في أبطالهم ؛ حتى جاءت قصصهم صورة لذواتهم هم في الدرجة الأولى . فالرومانسيون يعتقدون أن للكاتب عالمه الخاص به حيث تلعب التجارب دوراً أقل مما يقوم به الشعور الذاتي ، وعالمه الذي يحيا فيه يفوق العالم الطبيعي . وهو فيه الأمر الناهي المسيطر المتحكم . وكل ما هو فيه عجيب خارق غريب ، ورغم ذلك كما يدعون لا شيء في هذا العالم مناقض للطبيعة بمعنى أن كل شيء فيه على وفق الإدراكات التي تتكون عادة في الطبائع السحرية الصانعة للمعجزات . وعند الرومانسي « نوفاليس » أن (الشعر تمثيل للشعور ولعالم النفس في مجموعه ، وكلما كان الشعر فردياً وذا طابع محلي وصيغة حاضرة ذاتية ، كان أقرب إلى صميم الشعر) .

(١) انظر : « ٣ قرون من الأدب » — إشراف فورستر فوك — اختاره وأشرف

على ترجمته « جبراليزاهيم جبرا » — دار مكتبة الحياة — بيروت ١٩٦٦ — ط ١ ج ١
ص ١٢٧ — ص ١٤٣ .

هذه الفكرة عن وحدانية الكاتب وتفردته تتأكد بصفة دائمة ومستمرة خلال الحركة الرومانسية . ولما كان الأدب الرومانسى يفرط في الاستجابة للنوازع الفردية ؛ فإنه — والحالة هذه — لا يصبح صورة دقيقة وصادقة لكل ما يعتمل في المجتمع الذى نشأ فيه ، إذ أنه لا يهتدى إلى معرفة المجتمع فى حركته وتطوره ، وصراع المصالح فيه ، والتناقضات الطبقية ، والظروف والعوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، ولا حتى اللواحق النفسية ، والبواعث التى تتحكم فى سلوك الناس العاديين داخل المجتمع ، وإنما قصاراه أنه يعبر فقط عن « ذات » معينة ، تنتمى إلى « طبقة » معينة ، لها طبائع وخواص ومشكلات وأمانى معينة أيضاً . يقول فى ذلك أحد نقاد الأدب الفرنسى الرومانسى : (لو كان الأدب الرومانتيكى صورة للمجتمع لكان لزاما علينا أن نياس من المجتمع الفرنسى) (١) .

ولئن دل هذا على شئ فإنما يدل على أن الرومانسيين يغفلون الصلة الوثيقة بين « الفرد » و « الواقع » الذى يحيط به ، ولا يعترفون بأن كلا منهما يتأثر بالآخر ويؤثر فيه ، ويحسبون الفرد وحدة مستقلة لها أفكارها وأحاسيسها النابعة من وجدانها وحده . فهو على ذلك غير مرتبط بما حوله ، وغير مقيد بقيود من حوله ، ولا شأن له بشواغل الآخرين واهتماماتهم ومعاناتهم . بل عليه أن يغمض عينيه ، ويصم أذنيه عن هذه الشواغل وتلك الاهتمامات حتى لا تشوب استقلاله وحرية وفرديته وذاتيته أية شائبة . فعندما يعتبر الإنسان « أنه » الخاصة هى الواقع الوحيد يصعب عليه أن يقر بوجود رابطة موضوعية معقولة ، أى محدودة بقوانين بين هذه « الأنا » من جهة ، وبين العالم الخارجى من جهة أخرى ، ولا بد لهذا العالم الخارجى من أن يبدوله إما غير واقعى تماماً وإما واقعياً جزئياً فقط ، بمقدار ما يستند وجوده إلى الواقع الحقيقى . أى إلى « الأنا » .

(١) « الرومانتيكية » . د . محمد غنيمى هلال — مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦ .

يترتب على ذلك أن الكاتب الرومانسي المسرف في الفردية ، يستقى أفكاره من ذهنه ، ويتوسل إلى ذلك بالتأمل المجرد ، فتجئ أفكاره تبعاً لذلك انعكاساً باهتاً لما اختزنه ذهنه من أفكار حصلها عن طريق القراءة أو السماع ، أو عن طريق تجارب قديمة انطلمست معالمها . وهو ينتظر دائماً معجزة من المعجزات ، لأنه ليس بينه وبين الحياة الاجتماعية الحقيقية علاقة جدية ، إذ أنه لا يبقى للكائن أى اتصال بالعالم الذى يحيط به ، تفقد حياته المثالية كل رابطة لها بالأرض ، فيحمله عندئذ تصوره إلى السماء . (إن من أغلقت دونه تعاليم الحياة الاجتماعية الجديدة ، أى من لا يرى من حقيقة خارج «أناه» لا يجد معها قش عن الجليد إلا جنونا جديداً) (١)

ونحن لا ننكر على الأديب حقه في التعبير عن ذاته وعن تجارب حياته ، ولا ندعو إلى إغفال واقع نفسه الفردية ، لأن هذا الواقع إن هو إلا جزء من واقع الحياة وواقع المجتمع بشكل أو بآخر ، بل إنا لنفطن إلى أن كل أدب سليم لابد أن يمر مضمونه خلال نفس الأديب ، وأن يتخذ لونه الإنسانى أثناء رحلته داخل تلك النفس . لكننا لانسلم أبداً بأن تكون « ذات » الأديب هى « الغاية » في العمل الأدبى ، وهى الوسيلة والهدف والبداية والنهاية في العمل الفنى ؛ فليس هناك فن فردى غايته الفرد ، ومشكلات الفرد ، وخصوصيات الفرد ، وأنانية الفرد ، وانعزالية الفرد ، لأن أى إنسان فرد لا يمكنه أن يعيش وحده بعيداً عن الناس في جزيرة نائية . وإنما الفن تعبير اجتماعى ، موضوعه الإنسان داخل المجتمع الإنسانى الذى يعيش فيه ، ذلك الكائن الاجتماعى الذى يعيش دائماً على الرقى بعقله دائماً على التسامى بعواطفه . داخل مجتمع إنسانى يتطور بتعاقب الأجيال إلى الأمام في غير رجعة أو نكوص على الأعقاب .

(١) « الفن والحياة الاجتماعية » - بليخانوف - تعريف إحسان حصنى - دار البعث
الوليد للترجمة والطباعة والنشر - بيروت تاريخ - ص ١٣٠ -

ويصبح على الأديب إذن أن يتخلص أو أن يعمل جاهداً على التخلص من أنانيته الضيقة ، والخروج عن حدود ذاته المسورة بأسوار من حديد ، إلى واقع مجتمعه وواقع الحياة التي تعج من حوله . وتبرز أهمية ذلك إذا ما كان الأديب ممن يعالجون فنون الأدب الموضوعية ، كالفن القصصي والفن المسرحي . فان عملية الخلق الأدبي فيها تقوم أساساً على نسيان الذات والتخلي عنها ، وبمقدار نجاح الأديب في هذه العملية يتوقف نجاحه في تصوير الشخصيات التي تعيش في أعماله القصصية أو المسرحية وفهمها وتحليلها . وأما إذا فشل الأديب في تنحية ذاته فلا بد أن تفسد العناصر الدخيلة الذاتية البحتة عملية خلق تلك الشخصيات الروائية ، إذ تأتي هذه العناصر الشخصية مزورة ودخيلة على الشخصيات التي يخلتها وبالتالي مشوهة للصورة التي يرسمها لها . فان نسيان الذات أو التخلص منها ومن أنانيتها وغرورها ، يمنح الأديب الخلاق الفرصة للتأمل الموضوعي الجاد ، ويتيح له التفرغ لتقصص شخصيات الملايين الذين لا يستطيعون الإفصاح عن ذواتهم ؛ ومن ثم إجادة تصوير شخصياته تصويراً واقعياً موضوعياً يندبها من مرتبة الخلق الفعلي السوي .

لكن « الفردية » المتطرفة لدى الكاتب أو الفنان الرومانسي تصرفه تماماً عن كل ما يجري في الحياة الاجتماعية وتحكم عليه بالتكرار العقيم لتجاربه الشخصية التي قد تخلو من كل أهمية ، وتدفع به إلى العيش في قوقعة بعيدة عن عالم الواقع ، طليقة في عالم الرؤى ، وفي ما يسميه « إيليا أهرنبرج » مصنع الأحلام .

ويفسر الناقد الإنجليزي « لو كاس » العلاقة بين الرومانسية والحلم ، في ضوء التحليل النفسي الفرويدي فيقول (إن الرومانسية لها في حياة الأديب أو الفنان وظيفة مشابهة لوظيفة الحلم ، وهي التنفيس عن النزعات والرغائب المكبوتة في العقل الباطن فالتعبير الرومانسي يوقف إلى حين تلك المراقبة الصارمة التي تفرضها على أعمالنا النفس الواعية Ego ويحرر الأديب أو الفنان إلى حين من ذلك الضيقت الشديد الذي يفرضه الضمير أو النفس العليا superego ويترك النفس القطرية ID . تعبر عن الرغائب

والنزعات بشيء قليل أو كثير من الحرية) . (١) فالنفس الرومانسية في صراعها مع الواقع تتألم لكون هذا الواقع بعيداً عن عالم المثال الذي وضعته نصب أعينها وهو العالم الذي يطابق غالباً رغائب النفس القطرية « ID » لذلك تلجأ إلى التقرب من عالم المثال بالابتعاد عن عالم الواقع . بمعنى أن النفس الرومانسية إذ لا تجد الواقع كما تريد تنسحب منه إلى الداخل لتحقيق فيه من التجارب ما عجزت عنه في الخارج . وقد قال البروفيسور « لاسيل آير كرومي » : « الرومانسية هي عالم الانسحاب من التجربة الخارجية للتركيز على التجربة الداخلية » ، وقال « لو كاس » : « إنها الحلم النشوان » .

والحقيقة أن اللجوء للأحلام عند الرومانسين سببه الرئيسي يكمن في كونهم يحصرّون أنفسهم في الداخل منذ البداية . العالم الداخلي عندهم بداية ونهاية ، وسيلة وغاية . وهذا يجعل الكاتب منهم يلجأ بالضرورة إلى قوقعته ينسج فيها الأحلام التي تحقق له « البعد » عن الخارج ، أي عالم الواقع . ويظل هكذا منظوياً على نفسه مستغرقاً في التفكير في « ذاته » ليس غير . ولو أنه بدأ بالواقع ، واحتك به ، وتفاعل معه ، واستمد منه عناصر عالمه الفني ، لما شعر بوجود هوة بينه وبين العالم الموضوعي الخارجي . ثم إن الكاتب أو الفنان الرومانسي ، وبالمثل الشخصية الرومانسية في القصة أو المسرحية شخصية سلبية ، لا تصنع الأحداث ، وتنهز الفرص ، وتؤثر فيمن حولها من الناس ، وتتخذ عواطفها وانفعالاتها في معظم الأحيان طابع العمل والإيجابية . بل إنها تقف جامدة مستغلقة تتلقى الأحداث كما تجيئها ، وتستدبر الحظ آسفة نادمة ، ولا تعدو عواطفها وانفعالاتها أن تكون إحساسات داخلية مكبوتة لا تنطلق إلا في أحلام اليقظة والتخيل .

فالفنان الرومانسي المنعزل لا يريد أن يثقل العبء على كاهله بروابط عمل منظم أو واجب اجتماعي يوثق صلته بالناس ، ولكنه حريص على أن

(١) « الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث » - عيسى يوسف بلاطة - دار الثقافة - بيروت ط ١٩٦٠ - ص ٥٧ ، ص ٧٤ .

تظل حياته غامضة ، غريبة ، بعيدة عن الحياة العادية التي تحياها الجماهير .
يصف « شاتوبريان » نفسه في شخصية بطله « رينيه » فيقول : (كان رينيه
يحيا مستغرقاً في ذات نفسه ، كأنه في خارج ما يحيط به من عالم ، لا يكاد
يرى ما يحدث حوله ، محين في وسط آلامه وأحلامه ، وفي هذا الضرب من
العزلة النفسية كان يزيد في شراسة طبعه ووحشيته كلما تقدم به الزمن ، فكان
ينفر من كل نور ، ويضيق بكل واجب ، ويثقل عليه ما يبذله غيره من
أنواع العناية ، حتى من يحبه بسبب له الجهد) (١) .

كانت النتيجة الطبيعية لسليبتهم ، ولجوتهم إلى كهوف « الذات » ،
ويعدهم عن الواقع ، أن ترفعوا عن الاندماج في الشعب ، وتعالوا عن الاشتراك
في شئونه . وكان ذلك الترفع والتعالى مصدر كبرياء ينتقمون بها من مجتمعاتهم
وتكتسب بها حياتهم نوعاً من الغموض ، ومن أرستقراطية التفكير ، ومن
مهاة العبقرية لدى سواد الناس . ونراهم يجعلون للشاعر مكانته بين الأبطال
الذين يقودون الإنسانية إلى مصيرها العظيم ، كما أعلن « كارلايل » في كتابه
(البطل وعبادة البطولة) . وظهر الشاعر في ثوب النبي الذي ألهم الحكمة
والرشاد ، كما قال « شلي » في (الدفاع عن الشعر) . وأعلن الرومانسيون
أن العبقرية أو الأرستقراطية الذهنية كما كانوا يسمونها أحيانا هي أعلى ما في
الوجود ، وأن الفنان العبقري هو سيد العبقريين طراً . ولعل هذه المظاهر
وغيرها هي التي أدت بالرومانسيين إلى أن يستعلوا ويتفوقوا ويجعلوا من
أنفسهم عنصراً متميزاً . كما أنها أدت بالرومانسية إلى أن تصبح تعلقاً بوجوازيها
بالأبراج العاجية ، حيث ينزوى الفنان في قصره المسحور ، ويحيا في ترهات
أحلامه ، منعزلاً عن تيار الحياة ، لا يكاد يتصل بالحياة الاجتماعية التي يعيش
فيها إلاً بالاسم . يهرب من الحياة في عصره ، ويؤثر السلامة ، فيلجأ إلى برج
عاجي ينسج فيه خيوط فنه ، ويغلف نفسه بهذه الخيوط مثل دودة القز .
ويكتفى من الحياة بملاحظة الناس من عل أو من برجه العاجي ، حيث يراهم

(١) « الرومانتيكية » - د . محمد غنيمي هلال - مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦ - ص ٤٦ .

يتعثرون في مجاهل الحياة ، أو يتخبطون في ظلماتها ، أو يريقون دماءهم في معاركها ، بينما هو عاكف وحده في استعلاء ، وعزلة ، وانفصال .

وتشع هذه الصفات إشعاعات قوية على الأدب الرومانسي بعامة ، في اعتماده على أبعاد ثلاثة : البعد الزمني ، والبعد المكاني ، والبعد الصوتي . وهذه الأبعاد هي خلاصة التجربة الداخلية التي تدور حول محور الذات المحالمة ، حين تلجأ إلى الهروب من قسوة واقع خارجي ، يصبح احتمالها - بالنسبة للحالمين - أكثر من أن يطاق . ففي نطاق البعد الزمني يفر الرومانسي الحالم من هجير عصره إلى واحة العصور الوسطى ، حتى يتفياً عن طريق الاسترواح النفسي كل ما فيها من ظلال . ويحلم الرومانسي في محيط البعد المكاني ليهرب مرة أخرى من قنم مجتمعه وضيقه وكآبته ، إلى تلك الجزر البعيدة في أقصى المحيط ، أو إلى ربوع الشرق بما كان يتخيله فيها من وداعة البيئة وسحر الغموض ، ثم في إطار البعد الصوتي نجده يحلم ليتعد مرة ثالثة عن صخب الحياة التي تحيط به وهي حافلة بضجيج اليأس ، إلى أصوات الماضي التي يمكن أن تنقل إليه أملاً جديداً في استعادة أجداد غابرة .

موضوعات الأدب الرومانسي هي الأخرى تدور في دائرة مركزها « الأنا » و « الذات » بهدف الهروب والعزلة والانسلاخ عن الواقع الفعلي . ويغلب عليها الطابع الفردي ؛ لأنها قبل كل شيء تعبير عن المزاج الشخصي البحت ، لهذا فشلت في تبني الفنون الموضوعية ، وكان الشعر الغنائي هو فنا الأول . حيث تخف حدة الملكات الاستدلالية أو تختفي ، وينعدم الاستدلال البرهاني من ناحية ، ويزدهر الانفعال والقوة الشاعرية من ناحية أخرى .

وإذا كانت مقومات الشخصية الفردية تنحصر في ظواهر حساسيتنا ، التي تنقسم بدورها إلى نوعين : إما عواطف كالحب والأمل ، والكراهية واليأس والحماسة والكآبة ، وإما إحساسات يثير بعضها لدينا صورا نستخدنها في تشييد الكون ، وبعضها ليست بصفة عامة إحساسات تصويرية كالشم والذوق مثلاً ؛ فإن الرومانسيين تركوا التعبير عن هذه الإحساسات الأخيرة

إلى من جاء بعدهم، وقنعوا بالتعبير عن الإحساسات الأولى. وإذن فقد حصروا اهتمامهم كله في تصوير عواطفهم الذاتية الصميمية، وإبراز مشاعرهم وانفعالاتهم وأحاسيسهم عن الطبيعة، « فأدبهم الغنائي كان عاطفياً وخصوصاً بوصف الطبيعة » (١)، ولا يهتم بالتحقيق الخارجية إلا بمقدار ما هي مؤثر في إحساسه وشعوره. وهكذا لجأوا في الأغلب الأعم إلى التعبير عن كل ما يتصل بمشاعرهم الخاصة من حزن وسرور، وحب وبغض ويأس وتفاؤل، وتراخ ونشاط من غير تحفظ أو قيود.

وفي هذا تنحصر مقومات الذاتية الرومانسية في اعتدادها بالعاطفة، وإيمانها بحقوق القلب. فالشعور بالحب، والقلب، كان موضع امتداح واحتفال الرومانسيين، يمثل ما امتدح العقل في الفترة الكلاسيكية. « لقد جددت الرومانسية للأدب حيوية الريتسانس العاطفية، التي أعاقها انتشار الكلاسيكية الجديدة والكلاسيكية الزائفة، لكن الآن قد أصبح الشعور، في الأدب كما في الحياة، انطوائياً وشخصياً إلى حد كبير. لقد اتخذ تغييراً في الفرع الفردي والنشوة والحب والشوق والأسف والخوف والأمل والإيمان والحماس واليأس، والتسجيل التلقائي للحالات العاطفية » (٢).

لكن أعظم مؤثر فرد خضع له الرومانسيون جميعاً هو بلا شك « الحب » فالحب أعمق العواطف الإنسانية جذوراً في الكيان النفسي، وأقربها إلى غريزة التعبير عن النفس، وتحقيق الذات وإثباتها، والاعتداد بالفرد وحقوقه في وجه المجتمع ونظمه. والأدب الرومانسي إذا تحدث عن الحب، لا يتكلم عن الحب الذي يحسه سائر الناس، وتلك العاطفة العامة التي يعرفها القلب الإنساني العادي؛ بل إنه يعبر عن الحب كما يفهمه هو نفسه بتمايز وتفرد؛

(١) « تاريخ الأدب الفرنسي » - جوستاف لافون - ترجمة د. محمود قاسم - ج ٢ - ص ٢٣٩

(٢) « ثلاثة قرون من الأدب » - إشراف « فورستر فوك » - نشر دار مكتبة الحياة - بيروت - ج ١ - ص ١٣٠ طبعة ١٩٦٦.

لأنه لا يحب كسائر الناس ، فهو إما يحب على طريقة أفلاطون كحب بول
لفرجينى عند برناردان دى سان بيير ، أو يحب حباً عنيفاً مدمراً يدفعه إلى
الانتحار كحب فرتر لمرجريت عند جوته ، أو يحب امرأة لم يرها إطلاقاً
وإنما أعجبه رسائلها كما فعل شيلى فى نشيده « إلى الجمال العقلى » ، أو يحب
حباً شيطانياً أسود يسمم المحب والمحبوب ويدفع صاحبه إلى تحطيم كل عزيز
لديه كحب هيثكليف لكاثارين عند أميلى برونتى ، أو يحب للأجساد ملتصق
فى سعيها شفاء النفس على أسلوب بودلير ، أو يحب طفلة فى الرابعة كما فعل
« نوفاليس أو صبية فى الرابعة عشرة وهو شيخ فى الثمانين كما فعل جوته .
والناس لا يحبون على طريقة أفلاطون ، ولا ينتحرون إذا فشلوا فى الحب ،
ولا يقيمون بامرأة لا يعرفونها ، فهذا النوع من الحب إحساس فردى بحت » (١)

والغالب على قصص الحب عند الرومانسيين جنوحها نحو « الأفلاطونية
والمثالية » ، وهو جنوح طبيعى لديهم ، يجد تبريره المعقول فى سعى الرومانسيين
الدائب نحو الهروب من الواقع ، والانطلاق إلى عوالم غير منظورة ولا مرئية .
كذلك فانه يتصل اتصالاً وثيقاً بإحساس الرومانسيين بأنهم أسى من البشر ،
وأرفع من الجاهير ، فيجب على عاطفة الحب أن تسمو وتسمو حتى ترتفع إلى
مستوى بعيد تماماً عما يمكن أن تمارسه أو ترقى إليه الجاهير ، ومن ثم وجدوا
ملاذمهم فى الرجوع إلى الفلسفة الأفلاطونية فى الحب والعاطفة ، مما نرى أثره
فى قول « جان جاك روسو » : (خرج هذان الروحانيان الجميلان من يد الطبيعة
ليكون أحدهما للآخر ، ولو أتيحت لهما عذب الوصال فى أحضان السعادة ، ولو
أتيحت لهما الحرية فى بسط قواهما وممارسة فضائلهما ، لكانا مثلاً يضيء الأرض ،
فلماذا يعوق زعم باطل هذا التدبير الأزلى ؟ ولم تختبئ أضواء الحقيقة وراء
غرور أب وحشى ؟) (٢) فروسو يؤمن بأن عاطفة الحب مقلسة ، وأن

(١) « بروميشيوس طليقا » - د . لويس عوض - مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧ -

(٢) « الرومانتيكية » - د . محمد غنيمى هلال - مكتبة النهضة مصر ١٩٥٦ - ص ٢٤٥

ما تقضى به موافق للتدبير الإلهي ، وأن تدخل الفرد فيما ابتدعته القلعة
الإلهية يعوقه عن مسيرته المشروعة ، ويحجب ضوءه عن الأرض .

وأحياناً يقص الكاتب الرومانسي حياته باسمه مباشرة في قصص الحب
هذه ، أو تحت اسم مستعار . وأول من افتح هذا النوع من القصص هو
« روسو » وتبعه « شاتوبريان » في « رينيه » و « ستانكور » في « أبرمان »
و « موسيه » في « اعترافات في العصر » ، و « يرون » في كثير من قصصه
الشعرية القصيرة . ويلاحظ أن كثيراً من هذه القصص يكون في صورة
رسائل متبادلة ، وهو الشكل الذي ورثوه من القرن الثامن عشر ، وتأثروا
فيه خاصة « بالام فرتر » لجوته .

ويشير الرومانسيون في مثل هذا النوع من القصص إلى جانب قضية
الحب ، مسائل أخرى تتعلق باليأس والانتحار وفشل الزواج غير المؤسس
على الحب ، والضيق بالمجتمع ، والفرار من الواقع إلى بلاد بعيدة أو إلى حلم
يوتوبي في المستقبل . وهم يقصون ذلك من خلال تجارب ذاتية تعرضوا لها هم
بلدواهم ، ونراهم يصبغون تجربتهم الذاتية بصبغة الشاكي الأسيان المتوقد
المشاعر ، الذي يتجه بأسلوبه إلى القلب أولاً وقبل كل شيء ، وليس إلى
العقل بطبيعة الحال .

ولا ريب أن الطبيعة عند بعض الرومانسيين تمثل دوراً خطيراً في حياة
الإنسان الرومانسي على المستويين الفكري والفني ؛ فهي من ناحية ملاذ
الإنسان المفجوع في الحضارة الصناعية ، لأنها تجسد له بكاراة الأرض العذراء
وبراعة الطفولة بما يشتملان عليه من حرية لم يعرفها سوى إنسان الغابة . ولقد
عرفت الطبيعة كتابات فكرية مباشرة احتضنتها وعانقتها وقلستها ، كما نرى
عند « روسو » و « ثورو » . وكان لكتابات « روسو » أثر بالغ في تكوين
شعراء الطبيعة من أبناء المدرسة الرومانسية في كل دولة من دول أوروبا ؛ ولم
يكن الرجوع إلى الطبيعة الذي دعا إليه « روسو » رجوعاً إلى الطبيعة في
السلوك أو في الأخلاق أو في فهم الحياة فقط ، بل كان أشبه شيء بدين جديد

أو حركة صوفية اشترك فيها عامة رجال الفكر الأوربي في عصر الثورة الفرنسية ، وكان كهنتها «وردو ويرث» في إنجلترا ، و «جوته» في ألمانيا . وشاعت في أوربا نظرية الحلول التي تطورت عن نظرية سبيتوزا في وحدة الوجود ، ومؤداها أن الله ليس له وجود مستقل عن الكون وإنما هو مجموع الوعي الموزع في أرجاء الكون . أي أن الله والكون شيء واحد بالإجمال . وكانت صيحة الحرب في مبدأ الحركة الرومانسية أن «عودوا إلى الطبيعة» ، فأصبحت حين بلغت الحركة عنفوانها وقمة تطورها ونموها في أوائل القرن التاسع عشر أن «انحدوا مع الطبيعة» (١) .

والرومانسيون لا يصفون الطبيعة بأسلوب موضوعي كما كان يفعل الكلاسيون ، لأنهم لا يرونها إلا انعكاساً لما يحتوي نفوسهم من حالات ولا يقدمونها لنا في فهم وأدبهم إلا من خلال ذواتهم: فهي نائفة مع ثورتهم ، هادئة مع هدوتهم ، وهي عارية في كتابتهم ، ناضرة في انشراحهم . وهم يرون في ظواهرها المتعددة رموزاً لحياة الإنسان . كما اقترن تعلق الرومانسيين بالطبيعة بتعلقهم بالريفين السذج ، والرعاة الوادعين الذين ظلوا بعيدين عن ضوضاء المدن وخذاع المدينة وقيود الحضارة (٢) .. وقد أصبحت الطبيعة لدى معظم الرومانسيين (أرض الميعاد) يستطيع الإنسان فيها أن يعانق المطلق وينال السعادة ، ولم تعد الطبيعة — كما سبق القول — تلك المظاهر الكونية المادية التي تحيط بالإنسان ، بل إنها أصبحت لدى الصوفيين منهم وحدة متكاملة مع الإنسان تتجلى فيها الألوهة . وفي هذه الوحدة تيسر للرومانسية «البعد» التائم عن الواقع الموضوعي . فإحساس الرومانسي بالعزلة بين أحضان الطبيعة لا يرجع فيه إلى تقليد للآداب القديمة ، بقدر ما يعود فيه إلى ذات نفسه ..

(١) «بروميشيوس طليقا» — د. لويس عوض — مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧. ص ٤٢.

.. (٢) «الرومنطيقية ومغالها في الشجر الغربي الحديث» — عيسى يوسف بلاطة — دار الثقافة — بيروت ١٩٦٠ — ص ٥٩.

كما نظرت الرومانسية إلى الطبيعة بوجهة نظر جديدة فحواها أن الطبيعة على عتوها وجبروتها لا تقهر الإنسان وتحيله إلى حالة من التبعية لقوانين مستغلة من صنعها يحار في فهمها ويقف أمامها عاجزاً عن فك طلاسمها ؛ وإنما صورت الفرد قادراً على تسيد الطبيعة وإخضاعها لمشيئته عن طريق رفع الأستار والحجب عن مغاليقها . « إن الطبيعة عند الرومانسية ليست قوة معادية قاهرة كما كان المفهوم من قبل ، بل صارت وسيلة للكشف والمعرفة عن طريق تغلغل النفس الإنسانية إلى أصول ما حولها واستكناه أسرار محركها الأول . » (١) فالفرد في تصور الرومانسيين عامل مؤثر فيها وفي تغييرها وتطويرها ، تماماً على نحو ما غير الفرد المجتمع وانتصر الجديد على القديم . والطبيعة عندهم لا تكتشف من خلال الكتب والنظريات وما سجله الأقدمون عنها ، وإنما هي مادة حية متغيرة يمارسها المرء ويقومها بأن يعيش فيها ويتلقى على صفحة نفسه انعكاساتها المتجددة .

وانتجبه بعض الرومانسيين إلى التاريخ فاستمدوا منه موضوعات قصصهم . وقد أشرنا إلى أن لجوءهم للماضي حقق لديهم رغبة عارمة في « البعد » — مكانياً وزمانياً — عن الواقع ، والهروب من مشكلاته وقضاياها والانسحاب إلى نيتفاعلون فيه . ويكاد « ولتر سكوت » أن يكون رائد « القصة التاريخية » كجنس أدبي جديد ، إذ من لمن بعده أصولاً ظلت هي المتبعة دون تغيير كبير . في مختلف الآداب الأوربية كان يختار أبطال قصصه من الماضي البعيد ، وخاصة من العصور الوسطى ، ويعمل للشخصيات التاريخية في قصصه المقام الثاني للإبداع بتقيد بالوقائع والحقائق التاريخية ، ثم يخلق شخصيات أخرى تمثل كل منها طبقة أو اتجاهات في العصر التاريخي الذي يجتهد في إحياء عاداته وتقاليده ومقوماته المختلفة ، مع الاستعانة بخياله من جهة ، وبالمعلومات التاريخية من جهة أخرى .

(١) « الحركة الرومانسية في أوروبا وموقف النقد الحديث منها » — د . فايز إسكندر — مجلة (المحلة) العدد ٦٥ — يونية ١٩٦٢ — ص ٢٥ .

غير أن « الفريد دى فيني » في فرنسا ، نادى بضرورة جعل الشخصيات التاريخية في المحل الأول ، وأخذ على « والتر سكوت » أنه يترك شخوصه التاريخية حائرة تتحرك على الأفق البعيد ، بينما يعرض على القارئ شخوصاً غير تاريخية . وقرر « الفريد دى فيني » حرية الفنان في هذه القصص التاريخية حتى ليذهب إلى إقرار حقه في تغيير حوادث التاريخ ، وترتيبها وتأويلها ، لأن الحقائق التاريخية في اعتقاده لا ترضى العقل وحدها ، لكن الفن يتدخل في هذه الحقائق فيغيرها ويؤولها ويعبرها جمالاً مثالياً ، فتصير حقيقة فنية بعد أن كانت حقيقة تاريخية مجردة . وبهذا استطاع الرومانسيون أن يطبعوا القصص التاريخية بطابعهم ، وجعلوها تحمل آراءهم وأفكارهم الذاتية الخاصة ، وتشر قضاياهم الفردية ، وتشف عن شخصياتهم هم وحدهم .

يضاف إلى الموضوعات السابقة كلف الرومانسيين بالموضوعات المربعة في أدبهم وقصصهم ، وتعرضوا للموضوعات التي تחדش العرف المقبول ، وتعلقوا بالألغاز والأسرار ، واختلاق المواقف العصبية إن في مسرحياتهم أو في قصصهم أو في قصائدهم . فليس غريباً إذن أن تظهر القصة البوليسية للمرة الأولى في العصر الرومانسي على يد الكاتب الأمريكي المعروف « إدجار آلن بو » .

ولما كانت القصة الرومانسية — طويلة وقصيرة — تبغى إثارة عواطف القارئ ، فإنها اعتمدت على العنف في التعبير ، والتهويل في الوصف والاحتفال بالمفاجآت ، فعظمهم « يفتعلون الصورة والحدث معتمدين من ناحية على استعداد قرائهم للتأثر السريع ، ومن ناحية أخرى على الأسلوب الجامح المحشو بالمبالغات » . (١) مما قد يجعل القارئ ينسجم عاطفياً مع الكاتب ولكن إلى حين ؛ لأن صوره وأحداثه وشخوصه المفتعلة والمبالغ فيها لا تسنح بشيء من النقد والتأمل والتفكير فيما كان وما يمكن أن يكون . وخاصة أن

(١) « القصة القصيرة في عصر » — د. شكري محمد غنياد في مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ ص ٤٩ .

المفاجآت الرومانسية تقرب من حافة المستحيل ، كأن يلتقي العاشقان في مكان مجهول ، وفي عتمة الليل ، في لحظة واحدة دون سابق موعد ؛ أو أن يموت العاشق بين يدي حبيبته عندما تنتهي كل الصعاب ويبدأ أملها يأخذ سبيله إلى التحقيق . وغير ذلك من المفاجآت التي لا تعتمد على ركيزة فكرية أو منطقية مبهمة لها في القصة نفسها ، وتستلهم لنفسها بناء فنيا .

ويختار الكاتب الرومانسي شخوص قصصه عادة من الطبقة البورجوازية فنجد لديه شخصية الرجل محبوب الأفق ، الذي يجري وراء الكسب المادى ، ويريد « الوصول » بأيسر السبل ومن أقصر الطرق ، ويتظاهر بالازدراء الغبي الفظ تجاه أولئك الذين لا يعنون مثله بالكسب المادى . وأحيانا تكون الشخصية سلبية تميل إلى الإطلاق والتعميم ، وتؤمن بالقدر الميتافيزيقي ، وبالروح الخالدة والجسد الفانى ، وتجعل الطريق اللانهاى للحب هو مبتغاها الأساسى فى الوجود والحياة ، حتى وإن أفضى تقديم الشخصيات السلبية فى القصة إلى أن تكون باعثة للسخط على الحياة ، مشبطة لهم قارئها ، تلقى فى نفوسهم من الإيحاءات السلبية ما يجعلهم صورة لتلك الشخصيات الضعيفة العاجزة . فضلا عن أن مثل تلك الشخصيات « لا يمكن أن تكون محور عمل فنى ناجح إذ أنها لضعفها لا تخلق صراعاً قوياً بين إرادات مختلفة فتجنى القصة فائرة لا حياة فيها » (١) . بشكل لا يحفز ويدفع إلى الحياة ، ولا ينبه إلى ما فيها من خير وشر بحيث تبتث فى نفوس القراء وعيا قوياً بمجتمعهم ومشكلاتهم حيث يغلو الفن — إلى جانب المتعة الجمالية — دافعاً إلى التطور ، باعثا على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة .

ولقد جلبت وجهة النظر الجديدة فى الحياة طريقة جديدة فى كتابة النثر عند الرومانسيين . كان للنثر الذى رغب فيه العصر الكلاسى الجديد الوضوح والنظام الشكليان اللذان يميزان المعبود الأغريقى . فالكلمات المناسبة توضع فى

(١) . فى الأدب المصرى المعاصر : د . عبد القادر القط — دار مصر للطباعة ١٩٥٥ — ص ٦ :

المواضع المناسبة . وكانت الوحدة والتناسب والتوازن قد أنتجت تصميماً يستهوى العقل . أما في فترة سيادة الاتجاه الرومانسي ، فقد أصبح النثر مثل تلك الموسيقى الرومانسية التي تستهوى العواطف وتثير الأحاسيس وتدفع إلى الانفعال وتدفع العواطف . وهناك خلاف أكثر دلالة وتميزاً . كان النثر الكلاسيكي الجديد يعتبر كمادة إنسانية متساوية جوهرياً بالنسبة إلى كل من كتبوا ، ولكن حين تحول التأكيـد من تماثل الناس في اختلافهم ، تحول أيضاً من التعبير الاجتماعي إلى التعبير عن النفس . وأصبح الأسلوب ، بصورة واعية أو لا واعية ، مادة شخصية أكثر من ذي قبل . مرآة الفردية الخاصة لأي رجل ، وصدى تفردده ، وشذى حساسيته الخاصة .

وهكذا كان الأدب الرومانسي في أوروبا أدب الحلم والوهم والعاطفية المرهقة ، والميل إلى الحزن ، والتفكير في الموت ، والإغراق في الخيال ، والإيمان بالغيبات ، والولع بالقروسية ، والإعجاب بالبطولة ، والاستغراق في الطبيعة وتمجيدھا ، والانغلاق على الذات أولاً وقبل كل شيء ، واختيار نماذج تنتمي طبقياً إلى البورجوازية بفكرها وتطلعاتها وأحلامها ورؤاھا .

ولقد غمرت الرومانسية نفوس الشباب وأقلام الكتاب أواخر القرن الثامن عشر حتى نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر ، لأنها كانت نتاج عصر قلق حائر المصير ، أثر فنانوه أن يهربوا على مطية الخيال ليتعلموا عن مواجهة الواقع . حتى أنهم غلّوا كل تعرض للواقع في صبور الفن ، لونا من الابتذال . ولهذا كان « بلزاك » في رأيهم كاتباً مبتذلاً يكثر في قصصه من الطواف حول « أمور عادية » ؛ بينما كان هو يكتب بأن يردد في ابتسامة ذات مغزى كلمته المشهورة « دعهم يحلمون » !!

وما أن انتصف القرن التاسع عشر حتى انتهت الرومانسية إلى تمزق بائس أدنى بها إلى الانقسام على نفسها مدارس واتجاهات مختلفة تجري في فروع جانبية . ومن هذه المدارس ماتيلور في نظرية « الفن للفن » التي وجدت في « بودلير » معبراً صريحاً ، حيث « واقع نثر » الاستقلال المطلق للفن ، ولم

يسمح للشعر أن يستهدف أى غرض آخر سوى ذاته ، أو أية مهمة أخرى خلاف استثارته فى نفس القارئ إحساسا بالجمال ، بالمعنى المطلق لكلمة الجمال .

والحقيقة أن الاتجاهات التى تفرعت عن الرومانسية ، من تأثيرية ، إلى اتجاهات أقرب إلى التصوف ، إلى تعبيرية ، إلى رمزية ، إلى تكعيبية ، كان يربطها جميعا خيط واحد مميز ، وكانت تلتقى على صعيد مشترك ، هو الانطواء الذاتى المطبق ، والتفوق الفردى المفرط ، والانغلاق التام دون مشكلات المجتمع ، ودون كل حقيقة خارجية إلا ما ينبع من حقيقة « الذات » بما هى « ذات » الفرد و « أناه » . فالنظرة الرومانسية المبنية على التحرر والانطلاق ، وبعث روح الفرد من رقادها الطويل ، قد أصبحت فى هذه الاتجاهات إمعانا فى الفردية وطغيانا للذاتية ، على حساب الحقيقة الموضوعية الخارجية . وحين تصبح « الذات » هى الحقيقة الوحيدة فى الوجود ، فأى علاقة إذن يمكن أن تنشأ بين هذه الذات وبين العالم الخارجى ؟ إن العالم الخارجى يصبح فى هذه الحالة إما غير موجود أصلا ، أو موجود فقط من خلال اعتماده على الحقيقة الوحيدة وهى ذات الفنان . ومن ثم فإن الواقعية النقدية ، والطبيعية ، والواقعية الاشتراكية من ناحية ، ومذاهب الفن للفن ، وما فوق الواقع وما تحت الواقع كالبرناسية والدادية والرمزية والسيريالية ، مجموعة ردود الأفعال المتباينة لما وصلت إليه الرومانسية من تبدل عاطفى ، وانحصار فردى ضيق ، وتحلل من القيم الجمالية (١) .

(١) تناولت الاتجاه الرومانسى فى الأدب والفن دراسات نقدية متعددة ، وذلك فى أعقاب انحسار الموجة الرومانسية فى أوروبا ، يذكر منها :

(أ) كتاب « ف . ل . لوكاس » حول (مصرع المدرسة الرومانسية) وهو دراسة مقارنة ذكية تصور الرومانسية تصويرها لمرض أصاب العقل الأوروبى طوال القرن التاسع عشر .

(ب) كتاب « ماريو براتر » فى (الأوجاع الرومانسية) .

وليت الأمر وقف عند هذا الحد من الإغراق في الذاتية ، بل صاحبه اغراق في النوازع الحسية الخالصة فالضوء هو العامل الرئيسي عند أرباب المدرسة الانطباعية . والأصدااء السمعية والصوتية—لا الصورة والبناء الدرامى— هي التي تلقى كل العناية عند شعراء من أمثال « تينسون » إلى حد ما ، مع كل ما يواكب هذا من انطلاق ليس له ضابط فيما يرتبط بالثورة على الأشكال الأدبية والفنية ، حيث ضاع الشكل المتقن الذي يصوغ المادة المعروضة ، وأصبح قصارى العمل الفنى أن توجهه من الداخل « ذات » الفنان الذي لم يعد يؤمن بالقيود . وعلى هذا التحومات الرومانسية على أيدي الذين توارثوها خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ففى ١٨٣٠ يبدأ العصر العلمى الجديد ، وتتحدد نهاية الرومانسية .

-
- (ج) كتاب « البروفيسور إرفنج بايت » عن (روسو والرومانسية) .
(د) كتاب المفكر الكبير « ت . أ . هيوم » بعنوان (خواطر) الذى هاجم فيه الرومانسية من الناحية الفلسفية .
(هـ) ثم مقال (وظيفة النقد) الذى هاجم فيه الشاعر الانجليزى « ت . س . اليوت » الرومانسية من الناحية الأدبية . وغير ذلك من المؤلفات— انظر (بروميشيوس طليقا) للدكتور لويس عوض ص ٣٢ — ٣٣ .

ظروف نشأة الاتجاه الرومانسى فى مصر

بدا واضحا من العرض السابق للرومانسية فى الأدب والفن فى أوربا ، أن ثمة وشائج قوية ربطت بين نشأة الاتجاه على المستوى الفنى والأدبى ، وبين العوامل والمؤثرات المحيطة اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وفكريا . وكانت الصلة أكثر توثقا بين الرومانسية كاتجاه أخذ يبلور أهداف الفنانين والأدباء فى مجتمع أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وبين ظهور الطبقة البورجوازية الأوربية كطبقة جديدة على تركيب المجتمع الأوربى بما تميزت به ، وما كانت تسعى إلى تطبيقه هى الأخرى فى مجال النشاط الاقتصادى الصناعى والتجارى على وجه الخصوص .

لذا يشعر الباحث فى أدبنا المصرى الحديث بعامة ، واتجاهات القصة المصرية القصيرة بخاصة فى الثلاثينات حتى بداية الأربعينات ، بضرورة التعرف علميا إلى المناخ العام الذى ساعد على ظهور الاتجاه الرومانسى فى قصصنا القصيرة ، وأحاط به ، وعمل على تدعيمه فترة من الزمن . انطلاقا من وجهة نظر كلية شاملة ، لا تنحصر نفسها فى دراسة جزئية من الجزئيات ، أو فرع من الفروع ، أو جانب فرد من الجوانب المؤثرة ، وإنما تمتد لتشمل الاحاطة بالمجال والمحيط العام ككل . وإيماننا بأن الظواهر يؤثر بعضها فى بعض ، ويتأثر بعضها بالبعض ، ويكون بعضها سبب البعض الآخر أو نتيجة فى بعض الأحيان .

إن مثل هذه الدراسة تساعد بطريقة أو بأخرى على تبيان أوجه الاتفاق أو الاختلاف بين الاتجاه الرومانسى وسماته فى الأدب الأوربى ، وبين ملامحه وقسماته البارزة فى القصة المصرية القصيرة . وهى أيضاً تمكنتنا من الوقوف عند المواضع التى يبدو فيها تأثير الاتجاه عندنا بالرومانسية الأوربية ، وتلك

المواطن التي تختفى فيها معالم التأثير المباشر ، وعمّا إذا كانت الرومانسية في القصة المصرية القصيرة أصيلة ولها جذورها في أدبنا المصرى أم أنها مستوردة ومجلوبة ؟ !

ويؤكد دارسو الاقتصاد المصرى أنه اعتباراً من ١٩٣٣ زادت نسبة الأموال المستثمرة محلياً ، بالنسبة لرعوس الأموال الأجنبية الجديدة المستثمرة في نفس الوقت . وأن عدد الشركات المؤسسة برعوس أموال محلية قد بلغ ثمانين شركة ، بينما كانت الشركات المؤسسة برعوس أموال أجنبية لا يزيد عددها عن ثلاثة وثلاثين شركة برأس مال أقل . مما قد يدل على أن الحالة الاقتصادية للبلاد بعد ثورة ١٩١٩ اجتازت مرحلة جديدة من مراحل تبعيتها للاستعمار ، وجنوحها نحو الاستقلال إلى حد ما . وأنه إذا كانت نسبة توزيع الأرض للملكية قد ظلت كما هي وعلى ما كانت عليه ، فإن رعوس الأموال المستغلة في الشركات المساهمة سجلت ارتفاعاً كبيراً ؛ أى أن عاملاً جديداً في المتناقضات الاجتماعية أخذ في الظهور ، وأن طبقة معينة من بين طبقات المجتمع المصرى القديمة طفقت تعمل على استثمار أموالها ومدخراتها في ميدان آخر غير الزراعة وسيلة الإنتاج القديمة .

وإذا علم أنه في الفترة من ١٩٣٣ حتى ١٩٤٨ قد رفعت بعض الشركات من رعوس أموالها بمقدار ٢٤,٤٧٦,٠٠٠ جنيه ، وأن رعوس أموال الشركات التي صفت أعمالها خلال تلك السنوات بلغت ٦,٣١٣,٠٠٠ جنيه ، فإنه يمكن بذلك حساب نصيب المصريين من رعوس أموال الشركات الموجودة ، والذي يقدر بحوالى أربعين في المائة من رعوس أموال الشركات بعد أن كانت هذه النسبة في حكم العدم قبل سنة ١٩١٩ (١) . وهو ما يدل دلالة واضحة على أن الصناعة المصرية ، ورأس المال المحلى المصرى بدأ مرحلة تطور هامة في تاريخها .

(١) « حقيقة الانقلاب الأخير في مصر » - د . راشد البراوى - ط ١ - ١٩٥٢ - مكتبة النهضة المصرية - ص ٦٣ .

يرجع ذلك إلى أنه في سنة ١٩٣٠ انتهى أجل آخر الوفاقات التجارية التي كانت تربطنا بالدول الأجنبية والتي كانت تحدد تعريفتنا الجمركية عند حد معين ، لم تكن في الأصل لتخرج عليه أبداً . فانتبه المشرع المصري هذه الفرصة لوضع تعريف جمركية مستقلة ، راعى فيها حماية الصناعة الوطنية وتشجيعها ، مع تمكين الخزنة في نفس الوقت من الحصول على مورد مالي غزير من ورأها . وذلك برفع سعر الرسوم نسبياً على المنتجات الأجنبية التي لها مثيل في الإنتاج المحلي ، وخفضه على المواد الأولية ، والآلات ، وقطع الغيار التي تستوردها الصناعة الوطنية من الخارج . (وقد كان من آثار صدور هذه التعريف ، وغير ذلك من الظروف الموافقة التي سادت الفترة السابقة على الحرب الثانية ، أن زادت رموس الأموال المستغلة في الصناعة وأحرز كثير من الصناعات الهامة تقدماً كبيراً ، حتى أن منها ما أصبح في الفترة السابقة توا على الحرب ، يكفي أو يكاد حاجة الاستهلاك الداخلي) (١) .

ويعتبر هذا التعديل الجمركي أهم الانتصارات التي أحرزتها الطبقة البورجوازية المصرية من أجل إفساح المجال للحركة والنشاط الاقتصادي المتزايد ، وبه هجرت سياسة الباب المفتوح التي سارت عليها الحياة الاقتصادية وكفلت نوعاً من الحماية لتنمو في ظلها الصناعة المصرية . أما النصر الثاني للبورجوازية المصرية في هذا المجال ، فقد كان معاهدة ١٩٣٦ ، إذ كفل قدراً من الاستقلال الداخلي ، وهو عنصر جوهري بالنسبة إلى التقدم والتطور اللذين برزا بشكل واضح في النشاط الاقتصادي المصري . وفي مؤتمر « مونترية » عام ١٩٣٧ عقد الاتفاق الذي ألغيت بمقتضاه الامتيازات الأجنبية المالية والقضائية ، فزالت بذلك التفرقة القديمة بين المصريين والأجانب ، وأصبح الجميع متساوين أمام القانون . ومن ثم وجدت الطبقة البورجوازية المصرية الجومهاياً كي تؤدي دورها في هذا الميدان ؛ فقام المصنع تلو الآخر

(١) « التجديد في الاقتصاد المصري الحديث » - د . حسين خلاف - دار إحياء

الكتب العربية ط ١ ١٩٦٢ - ص ١٩٠ .

والشركة الصناعية في أعقاب الأخرى ، وطلق القائمون بها والمالكون لها يضعون من شروط العمل ما يحلو لهم ، دون قيد أو رقابة .

وكان من أثر هذا كله أن توسعت الصناعة التي كانت موجودة من قبل ، كما ظهرت صناعات أخرى جديدة ، وكان معظم هذه الصناعات يعمل بطاقته الإنتاجية الكاملة ، حتى لقد تعرضت آلاتها وأصولها الثابتة الأخرى بسبب ذلك لاستهلاك استثنائي كبير ، وإن جنت في الوقت ذاته أرباحا طائلة مكنها من القيام بتوزيع الكثير من الأرباح على المساهمين فيها ، وتكوين احتياطي كبير لها . وظلت الصناعة المصرية محتفظة بهذه المكاسب بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، واستطاعت أن تثبت أقدامها ، وتجذب إليها طبقات جديدة من الرأسماليين المصريين . وقد ساعد على ذلك من بعض الوجوه أن الدولة عملت من جانبها على تشجيع الصناعة المصرية الفتية ، وتم لها ذلك على الأخص باضفاء الحماية الجمركية عليها ، وإنشاء البنك الصناعي ١٩٤٧ بغرض مد الصناعة المصرية بالأموال والقروض .

ومهما يكن من أمر ، فإن القوة الاقتصادية للطبقة البورجوازية المصرية قد شهدت زيادة كبيرة ملحوظة في الثلاثينات والأربعينات لم تر لها مثيلا من قبل . وأفادت الحرب العالمية الثانية رجال الصناعة ، فكانت عاملا قويا في تجميع أموال ضخمة في أيدي الرأسمالية الكبيرة ؛ وهي المظهر الذي تحولت إليه الطبقة الوسطى ، وبالتالي عملت على تقوية مركز هذه الطبقة الاحتكاري . فقد زادت رموس الأموال المستخدمة في كافة الشركات المساهمة الصناعية والتجارية من ٨٦ مليون جنيه عام ١٩٣٩ إلى ١٠٦ مليون جنيه سنة ١٩٤٥ ، كما ارتفعت رموس الأموال المستخدمة في الشركات المساهمة الصناعية وحدها من ١٥ مليون جنيه سنة ١٩٣٩ إلى ٣٣ مليون جنيه عام ١٩٤٥ .

وجدير بالملاحظة أن الطبقة البورجوازية من رجال المال والأعمال قد طرأ عليها تحول بعد أن استكملت عناصر قوتها الاقتصادية ومعروف أنها بدأت

في حدود ضيقة ، وعن طرق المنافسة ، لكنها سرعان ما اتخذت الطابع الاحتكاري ، وأصبحت « رأسمالية كبيرة احتكارية » . والذي يتابع تاريخ تطور الصناعة المصرية منذ الحرب العالمية الأولى سوف يلمس أن من أهم مظاهر تطور الرأسمالية المصرية ، كان اتجاه قطاع كبير منها نحو الاحتكار منذ عام ١٩٣٠ ، وإن كان هذا النمو يصل ذروته بعد الحرب العالمية الثانية ، إلا أنه كان قد قطع شوطاً كبيراً طوال الثلاثينات . فصناعة الأسمنت (بورتلاند بطرة وشركة المعصرة) كانت شكلاً واضحاً للاحتكار الجديد في عام ١٩٣٠ . وتتكرر نفس الظاهرة الاحتكارية في بنك مصر الذي فرض سيطرته على شركات كثيرة عمل على إنشائها وأسهم في رأسمالها . وهكذا انتهى الحال أخيراً باندماج رأس المال الصناعي مع سواه ، وظهر ما يعرف باسم « الرأسمالية المالية » ، وإن كانت في نطاق ضيق إذا قيست بمشكلاتها في البلاد العريقة في التقدم الصناعي .

ولئن دل ظهور الرأسمالية الاحتكارية على شيء ، فانما يدل على أن قلة من ملوك المال غير المتوجين أصبحت تسيطر سيطرة تامة على الحياة الاقتصادية في البلاد ، وأخذت تتكفل دفاعاً عن مصالحها ، وانحاز إلى جانبهم زملاؤهم من الأجانب ؛ ولعل أوضح مثل لهذه الكتلة المتجانسة في طبيعتها ، وثروتها ومصالحها ، وأهدافها هو « اتحاد الصناعات المصرية » . هؤلاء الملوك غير المتوجين من المصريين هم الذين بدأوا بداية متواضعة ، وكافحوا وشقوا طريقهم منذ الحرب العالمية الأولى ، وبذلك (تحولت الطبقة الوسطى القديمة إلى رأسمالية احتكارية طاغية ، لاتدخر وسعاً في تضخيم ثرواتها ودعم نفوذها وتحاول أن تفرض سلطانها على الحياة السياسية في البلاد) (١) .

وكانت الشركات الاحتكارية تلجأ بسبب احتكارها إلى اتباع وسائل متباينة لخدمة أغراضها الذاتية ، ولتنمية ثرواتها الخاصة ، كأن تبيع بأسعار

(١) « حقيقة الانقلاب الأخير في مصر » - د . واشد البراوي - مكتبة النهضة

المصرية - ط ١ ١٩٥٢ ص ٦٧ .

عالية مما يضر بالمستهلكين ، أو تعتمد إلى عدم التوسع في الإنتاج . بل إلى الانكماش حرصاً على الاحتفاظ بأسعار مرتفعة جداً . وقد أشار إلى هذه الحقيقة « على الشمسى » في خطاب له في ٢٧/٣/١٩٤٧ باعتباره رئيس البنك الأهلي فقال : (إن حالة الاحتكار التي نشأت عن الحرب أغرت بالمبالغة في رفع الأسعار) (١) . كذلك تجنبت الرأسمالية الاحتكارية في مصر عدم تجديد الصناعة وتطويرها ، وابتعدت عن إنشاء صناعة ثقيلة كالصناعة الكهربائية والكيميائية والحديد والصلب ، نظراً لأنها تسعى في المرتبة الأولى من أجل مصلحتها الخاصة ، فلا تلخر وسعاً في سبيل تحقيق هذه المصلحة ، حتى وإن تعارضت مع المصلحة الجماعية . ووصل بها الحرص على مصالحها الفردية إلى الاعتقاد بأن مصيرها رهن ببقاء الاستعمار ، وأن زواله يعصف بسلطانها ونفوذها وامتيازاتها ، مما دفعها إلى أن تصبح من أنصار التحالف والصدقة مع بريطانيا ، ومن أكبر المؤيدين لفكرة الدفاع المشترك . والواقع أنها كانت تعلن ذلك لا عن إيمان بالمصلحة القومية العامة ، ولكن بدافع من مصلحتها الذاتية ، حرصاً على امتيازاتها ، ودفاعاً عن بقائها ، وحفاظاً على طبقها ثابتة . فاسماعيل صدقي حاول أن يفرض على مصر اتفاقاً وصل إليه مع وزير خارجية بريطانيا ، وهو اتفاق يبيح الاحتلال من حيث الجوهر ، ويعترف بنظام الدفاع المشترك مع بريطانيا .

وصحب التقدم الصناعي والتجاري والمالي الكبير الذي حققته البورجوازية المصرية قيام فئة من المديرين ، وأعضاء مجالس إدارة الشركات المساهمة وأمثالهم ممن تربطهم بهذه الطبقة صلة وثيقة من المصلحة المتبادلة ، فأصبحوا في عدادها ، وانضوا تحت لوائها ، وصار لهم دور كبير في تنمية وتدعيم سلطان هذه الطبقة الاقتصادية والإداري والسياسي والعلمي . وتمثلت هذه الفئة قيم البورجوازية الكبيرة ، واعتنقت أفكارها ، وجاهدت من ناحيتها

(١) « ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية » - د. محمد أنيس ، د. السيد رجب حراز دار النهضة العربية ط ١ ١٩٦٥ - ص ١٦٣ .

في سبيل توطيد مكانتها ، وثبتت أقدامها على المستوى الاقتصادي والاجتماعي وزاد هذا من ارتباطها بالبورجوازية الكبيرة ، وانعزالها عن بقية الطبقات الموجودة في المجتمع . يساعدها على ذلك أنها تستوطن « المدن » الكبرى جنبا إلى جنب مع البورجوازية الكبيرة من أصحاب رءوس الأموال الصناعية والتجارية والمالية ، ومن أصحاب الملكيات الزراعية الكبيرة .

ولاشك أن « المدن » والعواصم الكبرى ، كانت هي الموطن الأول للبورجوازية المصرية ، وغدت بالتبعية موطن أتباعهم ، وحلم أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة . يضاف إلى هذا أن الجزء الأكبر من الصناعة كان قد تركز منذ أواخر القرن الماضي في منطقتي القاهرة والاسكندرية ، بما تشمله كل من هاتين المنطقتين من بلاد مجاورة للمدينتين المذكورتين ، وأخصها حلوان وشبرا الخيمة بالنسبة للقاهرة ، وكفر الدوار بالنسبة للاسكندرية . وقد نلمس ذلك إذا عرفنا أن القاهرة اختصت وحدها بـ ٢٧,٤١ ٪ من مجموع عدد المشتغلين في المؤسسات الصناعية ، بينما اختصت الاسكندرية بـ ٢٤,٩٨ ٪ من هذا المجموع . وفي هذا دليل على أن أكثر من نصف عدد المشتغلين في تلك المؤسسات يقيم في المدينتين الكبيرتين ، ويوزع الباقي على بقية أرجاء القطر .

مرد ذلك من بعض الوجوه إلى أن الأجانب الذين بدأوا بإقامة الصناعة في مصر كانوا يفضلون إنشاءها بالقرب من محال إقامتهم ، وكذلك فعل كثير من المصريين الذين ضاهموا في هذا الميدان ، فكثيرا ما كانوا من التجار والماليين ومن إليهم من سكان المدن الكبرى . فضلا عن توفر بعض الأسباب الاقتصادية والاجتماعية والجغرافية التي أدت إلى توطن الصناعة على هذا النحو دون غيره .

ويأتى دور كبار الملاك الزراعيين الذين انحصر جزء هام من الثروة والدخل في أيديهم ، وقد أقاموا هم وعائلاتهم إقامة دائمة في « المدن » مع الأجانب أصحاب الثروة المنقولة ، ومع كبار أصحاب رءوس الأموال من المصريين . وترتب على هجرة كبار الملاك الزراعيين لأراضيهم وقراهم ،

ثم الاستقرار في « المدن » أن يعدت الشقة بينهم وبين الكادحين من العمال الزراعيين والأجراء في الأرض . وبذلك يصدق عليهم ما يلاحظه بعض الكتاب على كبار الملاك المتغيين عن أراضيهم في بلاد الشرق الأوسط على وجه العموم ، من أن السيد صاحب الأرض هو قيم يقوم على جمع الربح عينا أو نقدا ، دون أن يكون له ، مقابل ذلك ، أى قيادة أو أى توجيه في الموضوعات الزراعية ، وهو في الحقيقة لا يعلم أن يكون عن جهل أو عن معرفة ، مستغلا للأرض والقائمين على فلاحها على حد سواء ، دون أن يؤدي أى واجب اجتماعى إنسانى ملق على عاتقه إزاء الريف ، لأنه لا ينظر إليه إلا على أنه بقرة حلب .

كان كل ذلك سببا من أسباب تركيز جزء هام من القوة الشرائية في البلاد داخل « المدن » الكبيرة . ورغم هذا فقد أدى ذلك الوضع إلى مساوى اقتصادية واجتماعية لا يستهان بها . إذ ازدادت به الفروق المادية والاجتماعية والثقافية وضوحا بين المدنية والقرية في مجتمعنا المصرى . ونجم عن تركيز السكان وتكدسهم في أماكن قليلة أضرار ومشاكل اجتماعية وصحية ونفسية متعددة .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن العلاقة بين المدينة والقرية كانت تصطبغ بصبغة انتهازية استغلالية احتكارية هي الأخرى . فقد تمكنت المدينة في بعض الأحيان من شراء منتجات القرية وحاصلاتها بأقل من الأسعار العادية وباعها في نفس الوقت منتجاتها المصنوعة محليا أو المستوردة ، وكذلك باعها خدوماتها ، بأسعار مرتفعة . ويعود ذلك الى القوة الاقتصادية التي تتمتع بها المدينة بالنسبة للقرية عند المساومة ، والى قوتها من حيث التنظيم والمال ، والى أن الوسطاء في التبادل بين المدينة والقرية هم في الأغلب الأعم من أهل « المدينة » فالوسطاء في « المدينة » ومن أهلها ، وكبار أصحاب ربوس الأموال الصناعية والتجارية والمالية في « المدينة » ومن أهلها ، والرأسماليون الاحتكاريون الزراعيون يعيشون في « المدينة » ولا يفارقونها ، والبيروقراطيون

والتكنوقراطيون والفنيون يقيمون ويعملون ويتعلمون في « المدينة » وذوو المهن الحرة ، والحرفيون ، والصناع ، يقطنون « المدينة » ، والفنانون والأدباء من أبناء « المدينة » لا ينفصلون عنها ولا يغادرونها ، وحتى أولئك الذين أنبتهم الأرض الطيبة في حوض الريف غادروه وتعلقوا بـ « المدينة » فالقيم ، والاخلاقيات ، والمثل ، والعادات ، ومظاهر السلوك ، كلها مستمدة من « المدينة » ، وعواصم المديریات ، أو العواصم الكبرى في الأقاليم ، حيث تختار الطبقة البورجوازية مواطن لها . وكأن مجتمعنا خال تماما إلا من هذه الطبقة البورجوازية ساكنة المدن ، ومن حالفها ومن والاها وسار على هديها .

في حين وجدت « القرية » بكل ثقلها ، كما كان هناك « الفلاحون » وتاريخ ارتباطهم بالأرض قديم ، وكان الدخل الزراعي يشكل نسبة كبيرة من مجموع الدخل القومي ، بلغت فيما بين ١٩٣٧ - ١٩٣٩ حوالي ٤٨ ٪ ، واستوعبت الزراعة عددا كبيرا من مجموع المشتغلين يزيد عن نصف عدد العاملين . وقد وصلت نسبة عدد المعتمدين على الزراعة إلى مجموع السكان ٧٢,١ ٪ سنة ١٩٣٧ . ويؤكد هذا أن الزراعة كانت نشاطا إنتاجيا ذا خطر في مصر ؛ وهي تقوم على رأس المال (الأرض) ، وعلى القوى العاملة من الغالبية العظمى من سكان هذا الشعب من الفلاحين . والإنتاج الزراعي يعتمد على توفير الأرض الصالحة للزراعة ، وتوفير مستلزمات الزراعة من رى ، وصرف ، وأدوات زراعية ، ثم يتوقف أيضا على نظام الملكية . وفيما يتعلق بالملكية ، معروف أنها كانت في يد كبار الملاك والإقطاعيين ، وأن حوالي ٩٥ ٪ من الأراضي الزراعية ملك لحوالي ٦ ٪ من الملاك .

ويتحدد الوضع الطبقي في الريف على أساس الأسلوب في الزراعة المعتمد على الأدوات البدائية ، وبين شكل الملكية من حيث كيفية توزيعها . وفي ظل هذه الظروف انقسم أهل الريف بخاصة إلى طبقات أربع . يقف في

مقدمتها « طبقة كبار الملاك » الذين يمتلكون أكثر من خمسين فداناً (١) ،
ويسيطرون — رغم قلة عددهم — على الجانب الأكبر من المساحة المزروعة .
ونظراً لسيادة المشروع الزراعى الصغير فى ظل الأدوات البدائية ، فقد كان
مسيبهم الى استغلال ملكياتهم هو طريق الإيجار العيى والتقى ، الذى يكفل
حرمان الفلاح من أكبر نصيب ممكن من ناتج العمل الذى يؤديه . والواقع أن
سيطرة هذه الطبقة على الأرض جاء نتيجة استغلال النفوذ السياسى لبعض
الأفراد ، وليس على أساس عملية تاريخية لتوسع اقتصادى ، مما ترتب عليه
حرمان الأغلبية العظمى من الفلاحين من ملكية الأرض التى يزرعونها لصالح
أفراد حصلوا عليها بالمضاربات أو ربما ثمنًا لخيانتهم الوطنية خدمة للاستعمار .

ويظل متوسط ما يملكه كبار الملاك من الأراضى ثابتاً لا يتغير لمدة قد
تزيد على نصف قرن ، وإن طرأ عليها شىء من التعديل ، فانما يكون نحو
التكديس والتجميع والاطراد فى النمو ، فان الأراضى الجديدة عادة كانت
تذهب إلى كبار الملاك دون صغارهم ، وإن الزيادة عندهم تكون على حساب
صغار الملاك . ولم تكن هذه الطبقة لتقوم بنفسها بمسؤوليات الانتاج الزراعى ،
ولما يؤديه المستأجرون الذين يستأجرون الأرض منهم ، ليعمل فيها العمال
الزراعيون . وبذلك تتاح للاقطاعيين الفرصة فى الابتعاد عن الريف للاقامة

(١) اعتمدنا فى ذلك على البيانات والاحصائيات التى وردت فى :

(١) بيان السيد الرئيس جمال عبد الناصر أمام مجلس الأمة فى دور انعقاده العادى
الأول — ٢٦ مارس ١٩٦٤ — طبعة مصلحة الاستعلامات .

(٢) « مشكلاتنا الاجتماعية » — د . راشد البراوى ، د . دولار على — النهضة المصرية .
١٩٤٦ :

(٣) « الأرض والفلاح » — إبراهيم عامر — الدار المصرية ط ١ ١٩٥٨ .

(٤) « ثورة ٢٣ يوليو بين ثورات العالم » د . سليمان محمد الطماوى — دار الفكر
العربى . ط ١ ١٩٦٥ :

(٥) « النظام الاشتراكى فى الجمهورية العربية المتحدة » د . رفعت الخجوب —
دار النهضة المصرية ١٩٦٧ .

بينهم وبين أهل الريف قائمة على مجرد الذهاب إلى القرية لجمع الأموال . ولم
يعنهم كثيرا أمر سكان هذه القرى أو حياتهم ، بعدما أصبح شغلهم الشاغل
هو استمرار تدفق الأموال منها إلى جيوبهم . وكانوا حريصين على تزويد
أنفسهم بكل جديد تصل اليه الدول الأوربية ولو كان تافها . وبهذا ظلوا
بعيدين عن الريف وحياة أهله ، وسكانه ، وأرضه ، وصراعاته ، وواقعه
المر الاليم . وغالوا في ذلك حتى أنهم زهدوا في أن يشغلوا أنفسهم بمشاكل
أقرب شبا بعلاقة السيد وخادمه .

وعملت هذه الطبقة على إبقاء ملكياتها بين أيديها وحمايتها من التجزئة
والفتيت . وتم لها ذلك بوسائل مختلفة ، كنزواج أفرادها فيما بينهم ، أو
وقفهم أموالهم على ذريتهم ، أو إبقاء الورثة هذه الأموال على الشيوع بعد وفاة
مورثهم ، فلا يتقاسمونها ، حتى لا يضعف ذلك شأن أسرهم كوحدة لها
كيان اقتصادي واجتماعي معين ، والأهم من الملكية استئجار أراضي الأوقاف
والنولة بأسعار زهيدة ثم التأجير من الباطن بأسعار مرتفعة مما أتاح للنوى
النفوذ السياسي في الانتخابات وغيرها ثروات من غير تعب أصلا . وكان
من المألوف أن تتم المصاهرة بين عائلات ملاك الأرض أو أصحاب رموس
الأموال أو كبار التجار أو البيروقراطيين أو كبار الضباط . وتولد عن هذا
قيام مصالح مشتركة ومتبادلة فيما بين أعضاء وعناصر الطبقة البورجوازية
الكبيرة في المجتمع . يساعد على هذا تشابه كبير في نواح معينة كنوع الحياة ،
والثروة ، والتعليم ، والثقافة ، والأماكن التي يرتادونها ، واختلافهم عن
غيرهم في هذه النواحي نفسها داخل نطاق المجتمع المصري الواحد .

وهناك « طبقة متوسطة الملاك » الذين تبدأ حدود ملكياتهم من خمسة
أفدنة إلى خمسين فدانا . والجانب الأكبر من هذه الطبقة يعيش في الريف
ويزاول زراعة جانب من أرضه أو كلها ، زراعة مباشرة ، ويهدفون إلى
زيادة هذه المساحات ، ويشعرون أن العائق الذي يحول بينهم وبين التقدم
هو السيطرة شبه الإقطاعية لكبار الملاك . وتبدو مظاهر الصراع الاقتصادي
بين هاتين الطبقتين على أشدها في الريف . حيث تسعى هذه الطبقة جاهدة

في محاولة للحفاظ على ملكياتها من طغيان كبار الملاك ، أو أنها تسعى للعمل على زيادة ملكيتها . بينما يأخذ كبار الملاك في عرقلة زراعاتهم ، ووضع الصعوبات في سبيلهم باستغلال نفوذهم سعيا الى الحصول على أراضيهم لضمها إلى إقطاعياتهم . ورغم العوامل التي جعلت هذه الطبقة غير مستقرة ، فتميل إلى الارتفاع أو الانخفاض وفقا لظروف أفرادها ، فإن الاتجاه العام بالنسبة لها أثناء تلك الفترة كان يتجه نحو الهبوط ، سواء من حيث نسبتهم العددية أو معدل ملكية كل فرد . وأصدق تعبير عما كانت تعانيه هذه الطبقة ، مشكلة الديون العقارية التي بلغ مجموعها في عام ١٩٤٠ حوالي خمسة وثلاثين مليوناً من الجنيهات ، فقد وقع عبء معظمها على عاتق هذه الطبقة .

وإذا كان هذا هو حال من يملكون خمسين فداناً ، فإن طبقة صغار ملاك الأرض ، التي تتكون من مالكي أقل من خمسة أفدنة يتوقع لها معاناة أشد ، وصراعاً أكثر احتداماً مع متوسطي الملاك من ناحية ، وكبارهم من ناحية أخرى . فهي تقف في منزلة بين المنزلتين ، لا ترقى إلى مستوى كبار الملاك ، ولا تنحط إلى درجة المعدمين وإن ظل متوسط ما كان يملكه الفرد من صغار الملاك مائلاً بصفة دائمة نحو الانخفاض .

وتكتمل حلقة الصراع الاقتصادي والاجتماعي والطبقي في الريف بطبقة « المعدمين » الذين لا يملكون أي مساحة من الأرض ، ويعملون مقابل أجر ضئيل أو نصيب عيني من محصول المساحة الصغيرة التي يزرعونها . وقد يمتلك الواحد منهم على الأكثر دابة . بيد أن الجانب الأكبر منهم كانوا يفتقدون كل شيء ، ويسعون وراء العمل في أي مكان نظير أجور تنخفض كثيراً عن الجلد الأدنى اللازم للمعيشة . والطريقة السائدة معهم هي عقد العمل اليومي الذي تنقطع فيه علاقتهم بصاحب العمل عند نهاية اليوم . وذلك بسبب عدم استقرار موارد العمل وتقطعها في مواسم الزراعة . وهم يخضعون لمقاولي الأنفار الذين يرحلونهم من قراهم وينقلونهم من مكان إلى آخر ، وهؤلاء يسمون عمال التراحيل ، والإحصائيات لا تحدد عيدهم بالدقة ، ولكن من المؤكد أن الزيادة المطردة في عدد سكان الريف كان يقع على عاتقهم . ومن

جهة أخرى كانت هذه الطبقة هي المصدر الرئيسى للبطالة المستترة فى الريف ،
« والمقدر أن عددهم حتى أواخر الأربعينات كان يزيد عن مليونين » (١) .

وكانت النتيجة الحتمية لتلك الأوضاع الاجتماعية أن ملايين الفلاحين
— حتى صغار ملاك الأرض — طحنهم الاقطاعيات الكبيرة لسادة الأرض
المتحكمين فى مصيرها ، ولم يتمكنوا على الإطلاق من تنظيم أنفسهم داخل
تعاونيات تمكنهم من المحافظة على إنتاجية أرضهم ، وبالتالي تعطيم القدرة
على الصمود ، وعلى إسماع صوته للأجهزة المحلية ، ومما ساعد على ذلك
عدم استقرار الأمن وضعف جهود الحكومات للإصلاح . وكذلك فإن
ملايين من عمال الزراعة عاشوا فى ظل ظروف أقرب ما تكون إلى السخرة ،
تحت مستوى من الأجور يهبط كثيرا ليقرب من حد الجوع ، كما أن عملهم
كان يجرى من غير ضمان للمستقبل ، ولم يكن فى طاقتهم إلا أن يعيشوا سنى
حياتهم خلال يؤس الساعات وقسوتها الرهيبة . وعلى هذه الشاكلة شهد
الريف المصرى بطبقاته الأربع تناقضات رئيسية كانت قائمة بين كبار ملاك
الأرض والرأسماليين الزراعيين ، وبين من يفلحون أراضيهم فى جانب ،
وبينهم وبين متوسطى الملاك والمزارعين فى جانب آخر ، ثم بينهم وبين صغار
الملاك فى الجانب الثالث .

ولم تكن مسألة الاقطاع والملكية مجرد أناس يملكون ثروة ودخلا ، وإنما
يرتبطون بمصالح سياسية معينة ، تتصل اتصالا وثيقا بمعاونة الاستعمار وسياسته ،
كما تمثلت هذه المصالح فى الأحزاب السياسية التى كانت موجودة فى مجتمعنا
المصرى . فقد مكنت الملكيات الكبيرة لأصحابها من تركيز السلطة السياسية
بين أيديهم ، واستغلالها لصالحهم مثل استئجار على ماهر للأرض ووقف
يوسف كمال ، وكان لذلك أثره البين فى مدى تمكن المواطن العادى ، وهو

(١) « على الطريق الثورى من ريف قديم إلى ريف حديث » — مقال للأستاذ فؤاد

للدهان — مجلة (الطليعة) — العدد الأول — يناير ١٩٦٥ — ص ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ .

غالبا ما يكون زارعا ، من التمتع بحرياته وضمان حقوقه العامة أو الخاصة .
وبعبارة أخرى ، فقد كان وجود تلك الملكيات في مجتمعنا سببا حقيقيا في
انتقاص الحريات ، وعدم تحقيق الديمقراطية على نحو فعال . وأيضا كان
أصحاب تلك الملكيات حربا على كل تطور اجتماعي ، وعلى كل تيار فكري
جديد ، ما داموا لا يرون فيه صالحا لهم . إذ كانوا يخشون التجديد الفكري
والاجتماعي ، ويتشبثون بكل ما هو قديم ، خوفا من أن يأتي الجديد بما يطيح
بملكياتهم ونفوذهم وسلطانهم . يضاف إلى ذلك سوء استغلال الدين وكيف
تبدى ذلك في سلوكهم .

وقد تشير هذه القسمات البارزة على صفحة وجه الطبقة البورجوازية
المصرية ، سواء كانت مالكة لرأس مال صناعي أو تجاري أو زراعي أو
تستمد مكانتها الاجتماعية من سلطتها الروحية ، ونفوذها الديني كطبقة علماء
الدين والأزهر ، وهي الطبقة التي حملت فعلا بذور الإصلاح تمهيدا للثورة
منذ الأتراك العثمانيين ومحمد علي ، وهي الطبقة التي خرج منها الزعماء قبلا .
هذه الملامح توحى بوجود اختلافات بينها وبين نظيرتها في أوروبا . فهذه
تقف ضد حرية الرأي والتفكير والخلق والابداع والابتكار والتجديد ،
اللهم إلا ما تراه متفقا تمام الاتفاق مع مبادئها وأهدافها ، ومصورا حياتها
وطموحها ومبرزا قيمها ومثالياتها ، كذلك فإنها تحارب التقدم والتطور
ولا تحبذ الثورة ، لأنها لا ترى في ذلك مصلحة حقيقية لها ، ما دامت تستغل
العمال الزراعيين والأجراء والمعدمين ، وما دامت تواصل مسيرتها الاستغلالية ،
وتجني من وراء هذا كله ثروات لا حصر لها . فليس ثمة ما يدعو إلى ثورة
هذه الطبقة — بمثل ما ثارت نظيرتها في أوروبا — على النظم شبه الاقطاعية
الموجودة ، ولا على وسائل الانتاج وأدواته ؛ وكذلك ليس هناك ما يدفعها
بقوة إلى تحطيم العلاقات الانتاجية السائدة ، والعادات ، والأخلاقيات
والقوانين ، والديساتير المعمول بها ، فهي تحافظ على كل هذا وكل ما هو
قائم وثابت وموجود تحت أيديها ، لأنها أولا وقبل كل شيء تحافظ على
وجودها وبقائها ومصالحها ، بل إنها تسعى إلى تجميد ما هو متحيز أصلا

ولا تفكر حتى في مجرد تجزئته أو تفتيته وبعثرته . ومن هنا كانت الطبقة البورجوازية الكبيرة في مصر طبقة محافظة تقليدية ، رجعية ، وليست طبقة ثائرة ، تقدمية ، متطورة . في حين كانت الطبقة البورجوازية في أوروبا بين نهاية القرن الثامن عشر ، ونهاية القرن التاسع عشر ، أى بين عام ١٧٩٤ عام الارهاب الأكبر الذى ألغى فيه « روبسير » المسيحية وأقام العقل مكانها ، وعام ١٨٩٥ الذى خلق « أوسكار وايلد » فيه « دوريان جراى » وألغى به العقل وأقام عبادة الجمال مكانه — كانت البورجوازية إبان هذه الفترة تؤمن بالعلم وحده ، وتربط مستقبل الانسانية وسعادتها بفتوحات العلم التجريبي في العمل ، وبفتوحات العقل المشاهد بين طبقات الأرض وقبائل الهمج ، وبفتوحات الذهن المبتكر بين آلات الانتاج . . كذلك (كانت البورجوازية متفائلة تؤمن بفلسفة « التقدم » أى أنها مطمئنة إلى تقدم البشر المطرد ، لأنها كانت بورجوازية متصهرة مستقرة لا تجد ما يهدد سلامتها) (١) .

وقد يكون من أسباب جمود وتحجر ورجعية الطبقة البورجوازية الكبيرة في مجتمعنا أنها حاولت أن تراث كل ما يتعلق بالبورجوازية العليا الأجنبية ، المكونة من الرأسماليين والتجار الأجانب وشارغى الوظائف الأساسية في المجال الاقتصادى والوظائف ذات الخبرة الفنية بوجه عام . ذلك أن الاقطاعيين المصريين أغدق عليهم الاستعمار كثيرا وطويلا ، بل إنه عمل على تكوينهم كطبقة اقطاعية ؛ وعلى هذا النحو تكونت رعوس أموال كبار الرأسماليين في ظل الاستعمار ، حتى أصبح لدينا رأسماليون استغلاليون يعملون في بعض الميادين الصناعية والتجارية والمالية ، ولهم مصالح اقتصادية تختلف إلى حد ما عن مصالح المالك الاقطاعي ، لكنها لم تكن متناقضة معها بالدرجة التى تؤدي إلى انقلاب ثورى على الاقطاع ؛ وإنما كانت الملكية تجمعها في شبه حلف طيعي وتلقائي ضد جموع الذين لا يملكون أى شيء على الإطلاق . ولعل

(١) « في الأدب الانجليزي الحديث » — د . لويس عوض — مكتبة الانجلو المصرية

هذا هو أحد الأسباب التي تميز البورجوازية الكبيرة عندنا عنها في أوروبا .
فرعوس الأموال التي تكونت في مجتمعنا جاءت أساسا من عائدات الأرض ،
ومدخرات الملاك الزراعيين التي وجهت للعمل في الصناعة أو في التجارة .
ولذلك كان هناك امتزاج عجيب بين الإقطاعي المصري والرأسمالي . إذ
كانت الصفتان ماثلتين غالبا في شخص واحد . فالرأسمالي كان في نفس
الوقت مالكا زراعيا كبيرا ، ولم يكن يشكو في يوم من الأيام من سلطة
الإقطاعي وامتيازاته ، لأن هذا الأخير لم يكن يمتاز عليه من حيث السلطة
في شيء ؛ بل كانت تضمها مصلحة مشتركة هي الملكية بازاء غير المالكين وهم
غالبية الشعب .

وتختلف البورجوازية المصرية الكبيرة عن البورجوازية الأوربية أيضا في أن
مجالا هاما من مجالاتها كان يبروقراطية الدولة ، فالبورجوازية الأوربية نشأت
خارج الدولة وعمدت إلى محاصرة نفوذ الدولة وتدخلها ، وهو الموقف الذي
يصل في ذروته إلى مبدأ « حرية العمل وحرية التجارة » . أما في مصر فقد
كانت الدولة ومناصبها ميدانا من ميادين ظهور البورجوازية المصرية ،
وبمعنى آخر أن قطاعا كبيرا من البورجوازية المصرية كان يتمثل في موظفي
الدولة . بل إن أصحاب الجفالك والأبعديات كانوا قد منحوا هذه الأراضي
كموظفين في دولة محمد علي (١) .

وعن طريق المصالح المتبادلة من الغنى والجاه السياسي ، تمكن كبار الملاك
وكبار الرأسماليين من إثبات وجودهم كطبقة متميزة عند قمة الهرم الاجتماعي ،
وكجماعة ذات مصالح مشتركة ، تجمع بين أيديها جزءا كبيرا غير متكافئ
من الأرض مصدر الثروة الأماسني بالدولة ، ثم رأس المال الصناعي والتجاري
بعدئذ . وكان من بين هذه الطبقة معظم الوزراء ، وأعضاء المجالس النيابية ،
وكبار الضباط . بل إن سلطة الحكم استقرت بصفة دائمة حتى ما قبل ١٩٥٢

(١) « ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية » د. محمد أنيس ، د. السيد رجب حراز -
دار النهضة العربية - ١٩٦٥ - ص ٨٢ .

بين ستة عشر أسرة مصرية من كبار الملاك ، قلمت من أصولها أو فروعها
غالبية الوزراء الذين تولوا مقاليد الحكم في مصر خلال الفترة السابقة . وقد
احتفظت هذه الطبقة بمكانتها التقليدية الممتازة في المجتمع وعزلت نفسها عن
باقي المواطنين ، وغدت طبقة أثنائية لا تفكر إلا في نفسها ، ولا تهتم إلا
بمصالحها ، ولا تحتفل إلا بأفرادها وحدهم دون سواهم ، ولا تتمسك إلا
بالحقيقة الوحيدة التي هي « الأنا » .

بعد هذا كله يمكن لنا القول بأن العلاقات التي كانت سائدة في هذا
المجتمع ، قامت في المرتبة الأولى بين طبقتين رئيسيتين عمقت الهوة بينهما
بشكل مخيف . الأولى تمثل أصحاب الملكيات الكبيرة من الاقطاعيين الزراعيين
والرأسماليين الصناعيين والتجارين والماليين . والثانية تضم الأجراء من العمال
الزراعيين والصناعيين وهم المجردون من الملكية . وبين هاتين الطبقتين كانت
قد بدأت تولد طبقة وسطى قوامها موظفو الدولة الصغار والأطباء ،
والمحامون ، والمهندسون ، وصغار الضباط ، والتجار ، والمثقفون . وقد
ظهرت لدى هذه الطبقة نزعات الطموح للصعود والاقتداء منذ البداية حتى
تشبه بالطبقة البورجوازية الكبيرة ؛ مما أوجد بعض صور الانتهازية ، لأنها
كانت تحاول بشتى الطرق وأقصرها أن تصل إلى بعض مظاهر الحياة التي
تتمتع بها الطبقة العليا من أصحاب رؤوس الأموال ، والملكيات الزراعية ؛
وأخطر من ذلك أن هذه الطبقة في تلك الفترة ، وبالذات فيما قبل الحرب
العالمية الثانية ، لم تكن لصغر حجمها ولتميع موقفها بين الطبقتين المتصارعتين
قادرة على أن تلعب دورها في تحقيق فرص التوازن في المجتمع ، . أما بعدئذ
فإنها تطورت ونمت وازداد عددها نتيجة تفاعل عدد كبير من العوامل
وخاصة في أعقاب الحرب العالمية الثانية (١) ، مما مكنها من أن تؤثر في الحياة
الاجتماعية في مصر ، محدثة بذلك تراجعا كبيرا في مركز الثقل الاجتماعي
والسياسي ، حين تجد هذه الطبقة نفسها ندا لا للقوى السياسية الأجنبية وحدها

(١) نضائي تفصيل ذلك في الفصل الخاص بالواقعية وحركة المجتمع .

ولأنما أيضا لمظاهر القوى الاجتماعية المحلية المسيطرة والتي تمثلت في كبار الملاك وغيرهم من العناصر المتمية للطبقة البورجوازية الكبيرة .

بيد أن الفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية في مجتمعنا لم تشهد من هذه الطبقة ميلا نحو الطبقة المطحونة تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا ، وإنما كان ولاؤها الأول والأخير للطبقة البورجوازية الكبيرة ، فكريا ونفسيا وأخلاقيا وفنيا وأديبا ، كما ارتبطت مصالحها الاقتصادية بمصالح تلك الطبقة إلى حد كبير . وإذا كانت المصائب موزعة على أغنياء الدنيا وفقرائها ، فإن هذه الطبقة دائما لا ينالها من المكاره إلا أقلها ، ولا يصيبها من التغيرات ما يصيب هاتين الطبقتين ، بل لقد يقال إن أبناءها لا يعانون الكثير من المتاعب والآلام جسدية كانت أو عقلية مما قد يعانيه أولئك الذين يجرون تلك المتاعب والآلام على أنفسهم بما يتخلل حياتهم من الترف والإسراف والفسق من ناحية ، أو العمل الشاق والحاجة والعناء المتصل من ناحية أخرى ، فهم لا يتعرضون لما يتعرض له أبناء الكتلة العاملة من الشدائد الطاحنة والعذاب المقيم ، وإنما سرعان ما يلهثون وراء الكسب المادي الخاص ، والمصلحة الاقتصادية الذاتية وإن أدى بهم ذلك إلى الانسلاخ عن أهلهم وأصلهم وبيشتم الاجتماعية الأصلية . ولقد كانت تلك هي سنة هذه الطبقة في مجتمعنا في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، وإبان الثلاثينيات على وجه الخصوص . وجدير بالذكر أن أغلب الفنانين والأدباء وكتاب القصة القصيرة الذين ينتمون إلى هذه الطبقة بذاتها انتماء طبقي واجتماعيا ، اتسموا بالانفصال عن الطبقات الشعبية الأخرى وبالذات العمال والفلاحين ، تشبها بقيم البورجوازية الكبيرة ، وتقليدا لها ، ومحاكاة لسلوك أفرادها وقيمهم ، ورغبة عارمة في العيش إلى جوارها ..

وقد تنبّهت إلى هذه الظاهرة مجلة (الأسبوع) وحذرت من التماهى فيها ، وأشارت إلى النتائج التي قد تنجم عنها ، وذلك في عام ١٩٣٤ ، حيث نجدها تقول : (من دلائل اضطراب المصرى المتعلم وعدم استقراره على خطة واضحة فيما يتعلق بالشئون الاجتماعية والاقتصادية . إنه يهتم بكل مسألة ويتوق

لمعالجة كل مشكلة . ولكن مشكلة الفلاح والعامل لا تفوز من اهتمامه في الغالب
بغير قسط ضئيل . والواقع أنه لا يكاد يتعلم ولا تكاد تفتح عيناه على نور
الحضارة الحديثة ، ولا يكاد يهجر قريته إلى المدن حتى تأخذ بلبه مفاتن الحضرة
وتقصيه عن أهله وذويه وتقطع الصلة بينه وبين الفلاح والعامل . إنه ينسلخ
عنها ما استطاع ويبدل قصارى جهده في التقرب إلى من هم أرفع منزلة منه
ولا ينفك يقتدى بهم ويقتبس عنهم حتى تحفر الهوة السحيقة بينه وبين أبناء
الشعب العاملين المجاهدين . هذه الظاهرة يشعر بها في مصر كل من أوى
مسكة من العقل الراجح ودقة الملاحظة . ونحن نلفت النظر لخطرین جسيمین
يتولدان في العادة منها . أولهما : أن الانسلاخ عن الشعب مرض إذا أصاب
الرجل المتوسط الحال قوض دعائم حياته وهلكها هلكاً . أما الخطر الثاني
فهو أن الانسلاخ عن الشعب يؤخر الأمة نفسها ويعرقل نهضتها ويفسد عليها
مستقبلها ويشل حركات تطورها ، لأنه يضع حاجزاً هائلاً بين الحاكم والمحكوم ،
بين المتعلم والجاهل ، بين الغنى والفقر . فينصرف المتعلم إلى شئون نفسه
ويهمل شئون الطبقات العاملة ، أى تلك المجموعة المجاهدة من عمال وفلاحين .
لذلك يجب أن نحارب هذا الداء الويل حياً وجدناً ، ويجب أن نتقرب إلى
الفلاحين والعمال لا أن نتبرم بهم وننسلخ عنهم وننظر إليهم من عليا ثنا نظرة
احتقار واستخفاف . وعلى كل منا أن يفهم أن لا قيمة للمتعليم إلا إذا رصده
علمه وعقله على خدمة هذه الطبقات التي تقوم عليها وحدها عظمة الأمة (١) .

هذا الرأي التقدمي الذي تعلنه المجلة وتطالب بتطبيقه ، يدل بما لا يدع
مجالاً للشك على أن المثقفين من أبناء الطبقة المتوسطة ، وأبناء البورجوازية
الصغيرة ، في تلك الفترة ، كانوا منفصلين عن المجتمع ، متعالين على الطبقات
الكادحة ، تطلعا إلى البورجوازية الكبيرة ، وأن أحداً من الكتاب والفنانين
والأدباء الذين ينتسبون إلى هذه الطبقة لم يكن يعنى بالفلاحين والعمال فيما يصدر

(١) انظر افتتاحية « الأسبوع » العدد الثالث عشر - ٢١ / ٢ / ١٩٣٤ - تحت عنوان
(الفلاحون والعمال - واجبنا نحوهم) .

عنه من فن أو أدب بأى شكل من أشكال العناية والاهتمام، فقد كانوا يرغبون في أن يحلوا محل البورجوازية الكبيرة ، أو على الأقل يتشبهون بها في كل شئ : في المسكن ، والملبس ، والمأكل ، والتفكير ، والتعليم ، ونوع الحياة التى يحيونها ومظاهر تلك الحياة . ولعل أوضح مثال على ذلك وأبسطه أن طالب الحقوق كان يعد نفسه منذ اللحظة الأولى لالتحاقه بالكلية كى يتسلم أمر وزارة من الوزارات ، محاكاة للبورجوازية الكبيرة التى كانت تدرس القانون إن فى مصر أو فى باريس ، لأنها هيأت نفسها للسيطرة علميا واجتماعيا وسياسيا ، ولأنها تستهدف على المدى البعيد تكوين فئة من القانونيين ، من أبنائها بطبيعة الحال ، لتخدم مصالحها ، ولتكيف الأوضاع الدستورية والقانونية والقضائية وفقا لما ترضيه هذه الطبقة، وحرصا على أن تكون هي الحكم فى كل أمر . ومن ثم كان الأقبال على دراسة القانون ليس فقط من جانب هذه الطبقة ولكن أيضا وبنفس الدرجة من الأهمية من جانب البورجوازية الصغيرة التى حاولت التشبه بالبورجوازية الكبيرة فى كل شئ .

يضاف الى ما سبق أن صورة الحكم فى مجتمعنا آنذاك ، كانت هي الأخرى مرآة صادقة للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية السائدة فيه . فقد أصبحت العلاقة بين الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، وبين الأوضاع السياسية فى مرتبة المسلمات .

من ذلك أن عام ١٩٣٣ على المستوى السياسى الداخلى يصادف نهاية حكم إسماعيل صدقى الاستبدادى الديكتاتورى الدائى . فلم يكن إسماعيل صدقى رجلا شعبيا ذا أنصار قليلين أو كثيرين . بل لعله كان من أبعد الناس عن قلوب الشعب ، ولعله أحد السياسيين القلائل الذين ساء فيهم رأى الشعب إلى حد أنه لم يطمئن قط إلى أى عمل يقوم به أو إلى أى تصرف يؤديه ، أو إلى أية دعوة يدعو إليها مهما تكن صادقة نافعة . ولقد استمر حكم إسماعيل صدقى نحو أربع سنوات ١٩٣٠ - ١٩٣٣ كتمت فيها أنفاس البلاد كما ، واستفحلت فيها سلطة السراى .

بعد إسماعيل صدقي جاءت حكومة عبدالفتاح يحيى ، ومحمد توفيق نسيم ،
وعلى ماهر ، والنحاس ، ومحمد محمود ، وعلى ماهر الثانية ، وحسين صبرى ،
وحسين سرى ، ثم النحاس ، وأحمد ماهر ، وغيرهم وغيرهم من زعماء
الأحزاب وممثليها فى ذلك الحين وفقا للنظام الذى كان سائدا ومتبعاً . فقد
كانت الصورة البرلمانية للحكم القائم على أساس الأحزاب هى الصورة التى
سيطرت على النظم والتشريعات والقوانين المختلفة .

وأوضحت الأحزاب الرأسمالية أداة من أدوات إفساد الحياة السياسية
لأمن أدوات التمثيل النيابى الحق ، وذلك لصالح الفئة المالكة . ومن هنا قام
الحكم مؤكدا سيطرة الإقطاع ورأس المال . طبقة قليلة العدد ، والمرتبطة
أساسا بالملكية الزراعية والعقارية والصناعية والتجارية هى التى تدير دفة
الحكم والسياسة ، إلى جانب تدخل العناصر الأجنبية تدخلا ظاهرا أو مستترا
فى تعطيل سير الحياة الديمقراطية ، واستعمالها للاندازات والمؤامرات لتعديل
الوزارات وإقالتها .

ولاشك أن تلك الأحزاب كانت سببا رئيسيا من الأسباب التى أدت
إلى فساد النظام النيابى ، وإلى فشل النظام الديمقراطى فشلا ذريعا فى البلاد .
فالأحزاب فى الدول الديمقراطية الناجحة ، مدارس للمبادئ - مع مراعاة
تكوينها الاجتماعى والاقتصادى - ولكل منها فلسفتها الخاصة . أما تلك
الأحزاب التى شهدتها حياتنا النيابية فلم يكن لها بهذا الأصل صلة .

وسرى الفساد الحزبى إلى البناء الاجتماعى ، فسارت الأسر الكبيرة توزع
أفرادها اللامعين على مختلف الأحزاب حتى يكون لها فى كل عهد ما تستند
إليه وما تحقق به نفوذها ورغباتها ، بحيث كانت الوزارات تتغير ، ويجلج
البرلمان مرة بعد أخرى ، وثمة أسربعتها لا يضعف لها نفوذ . وصار الشباب
يتهافت على الأحزاب لا عن إيمان بالمبادئ ، ولكن لى يؤمن مستقبله عن
طريق الحصول على وظيفة حكومية أو على منصب فى إحدى الشركات ،
(فالانتساب إلى الأحزاب أو الانفصال عنها عند هؤلاء القوم هو وسيلة إلى

الوصول إلى مناصب الوزارة فحسب ، ولا يبعد عن هذا الغرض قيد أنملة ! !
وهذا يعطيك فكرة واضحة عن انحطاط الأخلاق السياسية والشخصية في هذه
البيئة من الناس ، وأنهم من العوامل الأساسية لفساد الحياة العامة والخاصة
في البلاد (١) . والواقع أن هذا الحكم يصدق على معظم الأحزاب التي
شهدها مجتمعنا .

فالأحزاب إذن كانت في الأغلب الأعم أحزابا إقطاعية رأسمالية يقودها
ويتزعمها رأسماليون وسياسيون محترفون . وهي أيضا أحزاب رجعية لا تريد
تطوير حياة الشعب من النواحي الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والثقافية ،
ولا ترغب في تنمية الوعي السياسي حتى لا يستقيظ الشعب فيحاسبها . وهي
أحزاب ديكتاتورية ، لا تحذ زعماءها سلطة ، ولا يقيد اختصاصهم قانون ،
تمثل من مواقعها المصالح الاقتصادية المسيطرة ، وتوجه من مراكزها التشريع
إلى ما يخدم تلك المصالح ، لأنها ملكت جميع صمامات التوجيه ، إذ بيدها
تحت كل الظروف أغليتها التي تمكن لديكتاتوريتها الطبقية وتحمي امتيازاتها .
ينطبق ذلك على « الوفد » رغم أنه كان قبل سنة ١٩٣٦ أبعد ما يكون عن
الحزب السياسي ، وإنما كان « هيئة موكلة عن الأمة للسعي للاستقلال » .
إذ أنه تخسر شعبيته على المستوى الوطني بسبب معاهدة ١٩٣٦ ، وبسبب
موقفه الاستسلامي المطلق في حادثة ٤ فبراير ١٩٤٢ . لذلك لم يكن غريبا
بعد سنة ١٩٣٦ — وبالذات خلال الحرب العالمية الثانية — أن تتسرب إلى
قيادات الوفد عناصر تنتمي إلى كبار الملاك الزراعيين أمثال سراج الدين
والبدراوي والوكيل . (وقد ترتب على ذلك صراع داخل الوفد بين العناصر
التقليدية التي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة والتي تعتبر نفسها صاحبة الحق أصلا
في قيادة الوفد (أمثال عبدالفتاح الطويل) وبين العناصر شبه الإقطاعية الجديدة
الأمري الذي هدد الوفد بالتمزق الشديد . ولكن النتيجة الأكثر خطورة كانت

(١) « في أعقاب الثورة المصرية » — عبدالرحمن الراجحي — ج ٢ — ط ١ ص ١١٢ .
وانظر أيضا (على هامش السياسة) للدكتور حافظ عفيفي — طبعة دار الكتب المصرية
١٩٣٨ — ص ٧ في معرض حديثه عن الأحزاب .

اتساع الهوة السحيقة بين قيادة الوفد الجديدة ، وبين القواعد الجماهيرية للوفد (١) . فقد كان توقيع معاهدة ١٩٣٦ من العوامل التي أضعفت الوفد ، فبدأ نفوذه في السيطرة على الحركة الوطنية يتدهور . ولما كان الوفد يمثل اتجاهها لبراليا بورجوازيا ، فإن معاهدة ١٩٣٦ وتدهور نفوذ الوفد ، أدى إلى ظهور تيارات سياسية في أقصى اليمين ذات الاتجاه الفاشستي مؤيدة من الرأسمالية الاحتكارية ، وتيارات سياسية في أقصى اليسار ممثلة في نشاط جماعات ماركسية متخبطة . وأهم من ذلك كله أن معاهدة ١٩٣٦ أتاحت للبورجوازية المصرية بمختلف أجنحتها نوعاً من النفوذ السيامي والتطور الاقتصادي . ولما كانت البورجوازية المصرية قد ساومت الاستعمار الانجليزي في تلك المعاهدة ، فإن الفترة الواقعة بين الحريين العالميتين اتسمت بسمة على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لموقف البورجوازية المصرية واتجاهها . فقد احتدم الصراع بين أجنحتها المختلفة حول السلطة وكانت هذه الأجنحة رجعية وأكثر تمثيلاً للرأسمالية المصرية المتجهة نحو الاحتكار والتعاون مع الرأسمالية الأجنبية . .

هذه هي الصورة العامة لمجتمعنا المصري حتى أواخر الثلاثينات ، من زواياه وجوانبه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وهي جوانب مترابطة ومتحدة ، كل جانب منها يؤثر في الآخر ويتأثر به . وكنتيجة طبيعية لتفاعل تلك الأوضاع ، عاش مجتمعنا آنذاك حياة اجتماعية تضغط عليها مشكلة الفقر ، وتستند إلى علاقات تميزت بالتناقض الطبقي العميق ، وبسوء توزيع الدخل والثروات . فلم تكن مصادر الثروة موزعة بين جمهرة الشعب توزيعاً عادلاً ، وإنما وصل سوء توزيعها إلى حد كانت تملك فيه أقلية محدودة كل أسباب الثراء والغنى ، بينما الأكثرية الساحقة لا تملك إلا أن تبيع جهداً وعرقها لقاء أجر زهيد . مجتمع تضيق فيه قوى الشعب الفاعلة ، وتتوه في متاهاته

(١) «ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية» - د. محمد أنيس ، د. السيد رجب خراز .

دار النهضة العربية ط ١ ١٩٦٥ - ص ١٥١ .

الطبقية جماهيره الكادحة . فما تريده تراه يتعد عنها ، وما ترفضه تجده يقترّب منها ، ويضغط عليها ، يكاد يخنق أنفاسها ، وما كان ليتردد لو استطاع .
الماضي وراءها يشحب ، والحاضر شك ، والمستقبل ضباب . ذلك أن المجتمع المصرى كله كان فريسة متناقضات تضغط عليه من الخارج ، وتتصادم فيه من الداخل ، وترجه حركتها رجاء عنيقا يكاد يهدم كيانه . كان مجتمعا يلبور حول نفسه ، يبحث عن طريق ، وكل طريق أمامه يبدو مسدودا ويريد مخرجا ، وكل باب يصادفه يجده محصنا بأقفال من حديد .

وضرورى أن يقف الدارس لاتجاهات الأدب المصرى فى هذه الفترة عند كل جانب من هذه الجوانب على حدة ، ليتعرف إليها بدقة ، ويلرسها بالتفصيل لأنها تفيده إلى حد كبير جدا فى تحليل ونقد وتفسير اتجاهات الكتاب ، ولأنها داخل إطار المجتمع تشكل المناخ العام الذى يتنفس فيه الكتاب ، وبه يتأثرون ثم من خلاله يعبرون . فضلا عن أن معرفة كل ما يتعلق بمجتمعنا اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وفكريا وفنيا ، تهىء للباحث الفرصة العلمية للإجابة عن السؤال الضرورى والملح : هل صورت فنون الأدب المصرى مجتمعنا بصدق وواقعية وإخلاص أم لا ؟ ١ ١ ٩ .

وليس من شك فى أن الصحافة من ناحية ، وكتابات بعض الدارسين الاقتصاديين والاجتماعيين والسياسيين المعاصرة لتلك الفترة ، استطاعت مجتمعة أن تضع بين أيدي الباحثين فى هذا المجال صورة دقيقة الملامح لمجتمعنا ، وذلك رغم ما كانت تعانيه الصحافة من ضياع حريتها ، وافتقادها فى كثير من الأحيان لحرية النقد ، لا لمجرد القوانين الصارمة التى وقفت بالمرصاد لحرية النشر ، وفرضت بالتشريع محظورات ترتفع على النقد ، وإنما لطبيعة التقدم الآلى فى مهنة الصحافة ذاتها ، إذ أحدثت أثرا لا يقل فى ضرره عما أحدثته قوانين القمع والكبت .

من ذلك مثلا أن مجلة (اللطائف المصورة) تطالعنا فى عددها الصادر يوم الاثنين ١٠ يوليو ١٩٣٣ بمقال عنوانه (إسرار الحكومة فى مرتبات

الوزراء) وتضع تحته مجموعة أخرى من العناوين الفرعية (مرتبات فاحشة لا تقاس بها مرتبات وزراء فرنسا - الفلاحون وأرباب الصناعات يموتون جوعاً والوزراء والموظفون ينعمون بمرتبات ضخمة) وكلها تدور حول نقد الأوضاع الطبقيّة الموجودة ، والاشارة إلى الامتيازات التي ينعم بها البعض ، ويحرم منها السواد الأعظم من الشعب . ويقف المقال عند كل طبقة من طبقات المجتمع المصري ، ويحاول دراسة حياتها الاقتصادية والاجتماعية ، ومدى علاقتها بغيرها من الطبقات الأخرى . وترى المجلة (أن الحكومة التي فكرت في عدم شراء حلاوة المولد من دمي وعرائس وسرايات وألعاب مختلفة ووفرت ثلاثة آلاف جنيه في العام في مقلروها أن تردفه بقرار آخر توفر به ثلاثة ملايين جنيه في العام إذا هي بدأت بمرتبات أصحاب المعالي . . ولا خوف على أصحاب المعالي فكلهم والحمد لله أغنياء ومن ذوى الضياع والعزب والأبعاد والحدائق ، وفي مقلورهم أن يتنازلوا عن مرتباتهم بأجمعها ليقضى بهم كل غنى من موظفي الدولة) (١) .

وتطالعنا هذه المجلة بين حين وحين بمقالات من هذا النوع الذي ينحو منحى النقد الاجتماعي ، وتظل محتفظة بهذا الطابع زمناً ، فإذا بنا نقرأ في منتصف إحدى صفحات عددها الصادر في يناير ١٩٣٦ إعلاناً إلى القراء يطالبهم بأن يمدوا المجلة بالأفكار التي تهم الرأي العام وتفيد المجتمع ، وأن يعيشوا اليها بصيحاتهم الحرة وآرائهم الجريئة التي تستهدف تقويم المعوج ، من أجل مصلحة طبقات الشعب : (إلى الرأي العام المصري ! ! . . إلى العقول الحرة الصريحة . . نطلب تقويم المعوج ! . . نطلب إصلاح المجتمع ! . نطلب شكاوى وانتقادات المفكرين) .

ونقرأ للأستاذ سلامة موسى مقالا علميا تحليليا يتناول فيه الأسباب الحقيقية التي تقود العامل المصري ، والفلاح المصري ، إلى الانهيار التام ،

(١) « اللطائف المصورة » - العدد ٩٦١ - السنة التاسعة عشرة - ص ٥٠ .

اقتصاديا واجتماعيا ونفسيا ، ويقارن بين حالة كل من العامل والفلاح في مصر ، وبين نظرائهما في أوروبا ، ويقنن لما يجب أن تكون عليه حياتهما (١) .

ونعثر كذلك على بعض الدراسات المطبوعة في كتب مستقلة ، نشرت هي الأخرى إبان تلك الفترة ، نذكر منها : (الاصلاح الاجتماعى فى مصر) مصطفى الحفناوى ١٩٣٣ ، (مبادئ الاشتراكية) عصام الدين حفى ناصف ١٩٣٣ ، (العمل والعمال فى مصر) حسنى الشنتناوى ١٩٣٥ ، (الوطن فى خطر) محمد سليمان ١٩٣٦ ، (وسائل تحسين حالة الفلاح اقتصاديا) على إسلام ١٩٣٧ ، (الملكية الريفية الصغرى كأساس لإعادة بناء الكيان الريفى فى مصر) خليل شرى ١٩٣٨ ، (سياسة الغد) مريت غالى ١٩٣٨ ، (بعض مشاكل العمل فى مصر) عبد المنعم ناصر الشافعى ١٩٣٩ ، (خطرات عن عيوب الحكم فى مصر) حسن الجداوى ١٩٣٩ . وغير ذلك من البحوث والدراسات الفردية التى تصدرت لدراسة مجتمعنا إما من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية وقد حاولت كل منها وضع الحلول الممكنة لاصلاح وتقويم المعوج تقوينا جزئيا ، بمعنى أن هذه الدراسات لم تتناول مجتمعنا تناولا كليا شموليا ، وإنما اقتصرت على الوقوف عند بعض جزئياته وتفصيلاته ، ومن ثم جاءت المقترحات والآراء والحلول التى تصورتها وخططت لها حولا جزئية إصلاحية ، لا ترقى إلى مستوى الثورة الشاملة على كل الأوضاع والعلاقات والنظم والتشريعات الموجودة ، بهدف تغيير الواقع الفاسد كلية إلى واقع جديد كل الجدة ..

ولعل هذا هو السبب الرئيسى فى كون هذه الكتابات لم تؤثر تأثيرا قويا فى نفوس القراء بعامة ، والكتاب بخاصة ، لأن كلا منها حصر نفسه فى إطار جزئية من الجزئيات ، وتعرض لها بشكل مسطح دون ربطها بغيرها من الجزئيات التى تتفاعل معها ، وتؤثر فيها أو تتأثر بها . وهو ما نجد له نقيضا

(١) مجلة كلية الحقوق ، - العدد الأول - السنة الثامنة - ١٥ يناير ١٩٣٥ - مقال

(تاريخ حركة العمال فى مصر) .

في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ ساعدت دراسات وبحوث الاقتصاديين والاجتماعيين في تبصير الكتاب والأدباء بالواقع الاقتصادي والاجتماعي تبصيرا علميا ، وتفسيره تفسيراً لا يخلو من الدقة والموضوعية والإحاطة به إحاطة كلية ، والنظر اليه بوجهة نظر مستوعبة شاملة .

ومهما يكن من أمر فإن هذه المرحلة الحضارية من تاريخ مجتمعتنا سادها مناخ لا ديموقراطي في السياسة ، وفي الاقتصاد ، وغلب عليها قهر استعماري بغض ، وسيطرت فيها قلة قليلة على مستقبل ومصالح كثرة غفيرة ، وتمكنت من أن تصبغ كل شيء بصبغها هي ، وتلونه بالألوان التي ترغب فيها . وبمثل ما حاكت البورجوازية الاستعمار والتفت حوله ، وسعت جاهدة لإرضائه ، فإنها وجدت نفسها على المستوى الأدبي والفني في حاجة ماسة الى استيراد أدوات نهضتها من الغرب المتغلب ، ثم لا تنسى في الوقت نفسه أن تستلهم روحها من الماضي ، وهي في كلتا الحالتين تجدد نفسها محاصرة في مأزق السلبية والتبعية ، لأنها تعاني من ويلات التخلف الحضاري ، والتبعية السياسية والاقتصادية ، والاسلوب اللاديمقراطي في الحكم ، الذي لا يتيح للكتاب أن يواجه الواقع مواجهة حرة مباشرة . ومن هنا تكون إيجابية الفنان الوحيدة هي في أن يتجه نحو العالم الرومانسي يهيم في وديانه وسماواته العليا ، دونما اتصال بالعالم الخارجي ، ومن غير تفاعل مع الواقع .

في ظل هذا المناخ الحضاري المتأزم بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، وفي إطار لقاء غير ودي على الاطلاق مع أوروبا ، وفي ظل أرضية بلا تراث حقيقي للمذاهب الفنية ، وتحت ضغط التخلف الحضاري وعنفوانية الحكم اللاديمقراطي ، ولدت الرومانسية واستقبلها مناخنا الخاص استقبالا حارا ، لأنها تعبر عن أزمة التناقض بين القيم والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، ونهي الأزمة الرئيسية في حياة مجتمعتنا إبان تلك الفترة ومن ثم كانت

الرومانسية استجابة تلقائية عفوية. لمرحلتنا الحضارية « (١) ونتيجة طبيعية لاتحاد تلك العوامل مجتمعة ، مما أتاح الفرصة للاتجاه الرومانسي كي يملأ اتساع المرحلة ، ويغلب على الفن والأدب شعرا ونثرا . وخاصة أن هذا الاتجاه كان قد صادف هوى في النفوس في أول القرن ، وطوال العشرينات ، وهو ما عبر عن نفسه في مقتبسات المنفلوطي الدامعة « لبول وفرجينى » و « ماجدولين » ، وفي ترجمات أحمد حسن الزيات لرواية جوته (آلام فرتر) و (بحيرة) لامارتين ، وفي تعريب محمد عوض محمد للجزء الأول من (قاوست) لجوته . في الوقت الذي كان يوسف وهبي ، وجورج أبيض ، وروز اليوسف ، وفاطمة رشدي ، يمثلون أمام جمهور بالغ الحماسة (لويس الحادي عشر) لكازيمير دي لافيني ، و (سيرانو دي برجراك) و (النسر الصغير) لأدمون رويستان ، و (غادة الكاميليا) لاسكتلر دوماس الابن الى جانب طوفان من الميلودرامات العبوس مترجمة كانت أو مقتبسة أو مصنوعة محليا « (٢) . ويجب أن نضع في اعتبارنا طبيعة الشعر العربي ، وهو الفن الأساسي في البيئة العربية منذ العصر الجاهلي ، وهي طبيعة غنائية قريبة من الرومانسية . فالاستعداد لتقبل الرومانسية كامن وموجود .

وليس غريبا أن تولد جماعة (أبولو) في الثلاثينات أيضا وفي هذه الظروف بالذات ، فتكون من شباب الشعراء الموهوبين ، وكهول الأدباء الساخطين على التقاليد الأدبية الجارية ، وإذا بها منذ إصدار المجلة في سبتمبر ١٩٣٢ يتوافد عليها في كل عام رهظ من الشعراء الرومانسيين الذين يدينون بالمدىب الفننى ، ويتمردون على شعراء التقليد ، وعلى شعراء الفكرة ، ويلتفون حول مبدأ الحرية ، والطلاقة ، ويستهدفون الاعراب عن نوازعهم وخطجات نفوسهم في شعر دافق عاطفية ، محرك الأول الحماسة ، وقوامه

(١) « الفانتازيا الفاجعة » - مقال للأستاذ غالى شكرى - مجلة (القصة) - العدد

١٤ - فبراير ١٩٦٥ - ص ٥٨ :

(٢) « الأدب والثورة » - د. لويس عوض - دار الكاتب العربى ١٩٦٧ - ص ١٨٠ ،

الوجدان . فقد كان الشعر الذى صدر عن جماعة (أبولو) شعرا رومانسيا فى خامته الفنية ، وطريقة بنائه على حد سواء . وكانت المأساة تفوح رائحتها من بين قصائد على محمود طه ، وإبراهيم ناجى ، ومحمود حسن إسماعيل .

وبذلك تعد مجلة (أبولو) متحفا للاتجاه الرومانسى فى الشعر ، مما جعل القلوب والأسماع والأذهان تألف كل ما هو عاطفى ، وجدانى ، شعورى خيالى ، وكان هذا هو مطلب المرحلة وطابعها فى آن معا ، وأغلب الظن أن معظم الذين ساهموا فى هذه المجلة بشعرهم كانوا يحفلون بقضاياهم الشخصية لا قضايا المجتمع ، ويلجئون إلى صروح الخيال يبنون فيها عوالم مصرية من الجمال النوراني ، ويحلمون أحلامهم البراقة ، وينسجون دنيا غريبة مثالية من الرؤى العجيبة . وقد يجدون ألهم وعذابهم فى الحب ، ويودون أن يفنوا فى موت مريح تارة ، وطورا يلجئون إلى الطبيعة يثونها أوجاعهم ، ويتناجون مباهاجها ، ويرون فى تخيلها واكواخها موثلا يحميهم من كل ما يحيط بهم كما كانوا يتوهمون أو يتصورون . غير أن الإطار العام الذى دار فى فلكه شعر هذه الجماعة الرومانسية هو التصوير الحاد لعاطفة الحب ، والتعبير عن أحاسيس فردية خالصة لا ترتبط ارتباطا وثيقا بالجذور الاجتماعية وبقضايا الناس فى حياتهم اليومية .

ويظل الاتجاه الرومانسى شاغلا مرحلة الثلاثينات بكاملها فى خط طولى ، لم يمنح لغيره فرصة التعبير المستقل ولم تتسع المرحلة لعدد من التيارات والاتجاهات كى تتصارع فيما بينها بحرية ، وتثمر تيارات جديدة لا تلبث أن تتوالد هى الأخرى . فان المناخ غير الصحى سياسيا واجتماعيا لم يسمح بهذه الصورة الحيوية المتحركة . وبالتالي أصبح الانتاج الأدبى يسير فى حركة تلقائية ، مفتقرا فى الغالب إلى عنصر التجريب ، ومتأثرا بتوجيهات لا علاقة لها بالفن على الإطلاق . وقد يكون لهذه الظاهرة جذورها المتأصلة فى حياتنا . ذلك أن مجتمعنا المصرى كان مجتمعا سكونيا نتيجة لاعتماده على وحدة انتاج ثابتة هى الزراعة ، وكذلك لارتباط تجارتها وسياسته بالاستعمار ، ولهذا لم يكن

وجدان من يعيشون فيه يشعر بحاجة إلى التغيير ، فالفلاح يشقى كاللواح ويحجى بمحصول معروف ، والإنجليز يشترون القطن ، والدنيا كلها بخير . فليس ثمة ما يدعو - والحالة هذه - إلى التفكير ، والشعور بالقلق الذى يعانى به كل من يحس بأن الواقع أضيق من أحلامه وأفكاره وأمانيه . وينتهى الأمر بالأديب أو الفنان إلى العزلة ، والتفوق فى داخل « الأنا » الفردية والدوران فى مكانه لا يحيد عنه قيد أنملة .

فأبراهيم ناجى على سبيل المثال أصر على المضى حتى آخر حياته فى مذهبه الرومانسى ، وشعره المسرف فى العاطفة ، بما فيه من تقديس للمرأة غير طبيعى عند من كان فى مثل سنه وظروفه الاجتماعية التى كان لابد أن تهيم له كثيرا من الاكتفاء العاطفى فى هذه الناحية . وكذلك محمود حسن إسماعيل ، وصالح جودت ، وأبو شادى ، وعلى محمود طه ، وغيرهم من الشعراء الرومانسيين .

وجدير بالذكر أن الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، أصغر هو الآخر مجلته (أدبى) واحتفلت بنورها بالشعر الرومانسى ، واهتمت بالرومانسيين وكل من يتصل بهم عموما . كما أنه فى الفترة من ١٩٣٣ إلى ما قبل قيام الحرب العالمية الثانية بقليل ظهرت مجموعات كثيرة من دواوين الشعر الرومانسى الفردى الخالص . وكانت الصحف والمجلات تحتفل به ، وتمجده ، وتفسح له صدر صفحاتها . وكانت صحيفة (الأهرام) تنشر أكثر من قصيدة فى صفحة (الآداب والعلوم والفنون) .

بل إن الدكتور طه حسين نشر قصيدته الثرية الروائية الرائعة (دعاء الكروان) أول ما نشر فى ١٩٣٤ بمجلة « الفجر » (١) .

(١) « الفجر » - العدد الرابع - ١٥ سبتمبر ١٩٣٤ - ص ١١ .

ولا يقف طغيان الاتجاه الرومانسى عند حد الشعر وحده ، وإنما يتمثل بشكل أو بآخر فيما ظهر عند بعض الكتاب من اهتمامهم بالماضى ، وعودتهم إلى التاريخ القديم ، واستلھامهم إياه . ويدل على هذا من بعض الوجوه ما نلاحظه عند « حبيب جاماتى » فى قصصه التاريخية التى دأب على تقديمها تحت عنوان « تاريخ ما أهمله التاريخ » . وما تبدى لدى كل من « محمد فريد أبو حديد » و « إبراهيم رمزى » و « على الجارم » و « محمد سعيد العربان » من شغفهم بالتاريخ وانشغالهم به ، مبتعدين فى الزمان والمكان ، متناسين حقائق عصرهم التى تنبع من أناس يستملون مقوماتهم من حركة التاريخ والتطور ، ومن وحي البيئة والعصر .

وتظهر كتابات الدكتور طه حسين ، والدكتور محمد حسين هيكل ، عن محمد صلى الله عليه وسلم فى هذه الفترة أيضا . فقد بدأ الدكتور طه حسين ينشر (على هامش السيرة) فى مجلة (الرسالة) ١٩٣٣ ، وما لبث أن أصدره فى كتاب بعد ذلك . وكان محمد حسين هيكل — الذى كتب (زينب) أثناء وجوده بفرنسا ، واطلع على روائع الرومانسية — قد بدأ يكتب (حياة محمد) ويذيع ما يكتب فى (السياسة الأسبوعية) منذ ١٩٣٢ حتى استوى كتابا أخرجه ١٩٣٥ . بل إنه أتبع ذلك الكتاب بكتابه الإسلامى الثانى (فى منزل الوحي) ١٩٣٦ ، وهو الكتاب الذى ألفه بعد زيارته للأراضى الحجازية المقدسة . وفيه يعلن توبته عن التطرف فى الاتجاه الى الغرب واستدبار الشرق ، ويؤكد أن المذهب الذى اهتدى إليه أخيرا بعد تجارب متعددة هو (وجوب ربط الحضارة المصرية الحديثة بالحضارة العربية القديمة ، ولزوم استلھام الفكر والأدب المعاصرين للفكر والأدب الإسلاميين لأن التراث الروحى للعروبة والإسلام ، هو أنسب ما يمكن أن تستلھم الروح المصرية التى لم تنفصل عن ماضيها فى العروبة والإسلام) (١) .

(١) « تطور الأدب الحديث فى مصر » — د . أحمد هيكل دار المعارف — ص ٢٨٦ .

ومن دلائل الاضطراب والقلق في أدب هذه المرحلة وفنها وفكرها ، أن الانفعال المتحمس لماضيها وتراثها قد شابه انفعال غزير آخر نحو الحضارة الغربية . فالذين ينادون بالشخصية المصرية والحضارة المصرية واستلهاهم التراث ، هم أنفسهم الذين يقومون بالدعاية للثقافة الأوربية ، ويعلمون من شأنها ، ويتخذون منها مثلاً أعلى ، مما أدى إلى أن يختلط الماضي بالحاضر بالمستقبل في بوتقة رؤية غائمة تستشعر الحزن والأسى على الماضي جنباً إلى جنب مع إمكانيات الفرح في المستقبل . وقد عبرت الرواية منذ هيكل إلى نجيب محفوظ عن ذلك الصراع وتلك الرؤية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فقد كان لاتصال بعض الأدباء بالثقافة الأوربية أثره في زيادة حدة الصراع بين القديم والجديد في نفوسهم ، فهم لم يجدوا في الثقافة العربية ما يملأ فراغ نفوسهم ، واعتبروها جزءاً من عالمهم الذي يرغبون في التخلص منه . وبوحى من الثقافة الغربية واندفاعهم إليها أصبح تفكيرهم مرتكزاً على تصور لمجتمع مثالي لا يستمد قيمه من الواقع ولكنه يستمدّها من الحضارة الغربية ، التي أصبح مجتمعهم بالقياس إليها مرفوضاً متخلفاً . وكان التنازع الطبيعي للصراع بين أفكارهم المثالية المستمدة من الثقافة الغربية وواقع مجتمعهم من ناحية ، وبين أفكارهم التي تعيش في عقولهم ، وعواطفهم المرتبطة بواقعهم وتراثهم أنهم وجدوا أنفسهم ضحية للحيرة الشديدة والألم العميق والتمزق . وتجسد هذا في أدبهم الذي خلفوه وبخاصة رواياتهم التي تتصل اتصالاً مباشراً بحياتهم ومشاكلهم الذاتية بحيث أصبحت هذه الروايات مرتبطة بفن الترجمة الذاتية . إذ تبدو فيها ظاهرة عجز هؤلاء الأدباء عن الانتماء لواقع مجتمعهم ، ورفضهم قيمه ومثله ، وعدم قدرتهم على التعاطف معه ، بقدر ما تتجلى سمة الإحساس المفرط بالذات ، والتي تظهر في موقفهم من الحياة والإنسان ، فهم ينزعون إلى تصوير الحياة بصورة كئيبة ، ويكثرون من إساءة الظن بالإنسان وقيمه ومثله ، وينزعون إلى

هدم هذه القيم والتشكيك فيها . كما تظهر في تعبيرهم عن إحساسهم الدائم بالغربة ورغبتهم في الظهور بمظهر متفرد ، وشعورهم بالوحدة والقلق ورغبتهم في العزلة ، ويأسهم وشكواهم من عجزهم عن تحقيق آمالهم (١) .

بمعنى أن ظهور فن التراجم الذاتية التي يترجم ويؤرخ فيها الأديب لحياته الخاصة ، ويكتب عن نفسه ، ويسجل هموم « ذاته » المتفردة ، ويفرض على القارئ آلامه ومشكلاته ، ويقف به عند حدود « أنه » الذاتية ، كان نتيجة لظروف المرحلة الحضارية التي مر بها مجتمعنا في الثلاثينات . فضلا عن رغبة الأدباء في الشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالحرية الفردية التي لم تكن تهيؤها ظروف المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فاضطروا إلى محاولة تأكيد ذواتهم في أعمال روائية وقصصية وأدبية اتخذت من ذوات كتابها محاور أساسية تدور في فلكها . وهكذا وجدت (الأيام) التي نشرت أولا مقالات ، ثم (أديب) للدكتور طه حسين ١٩٣٥ و « عودة الروح » ١٩٣٣ ، « يوميات نائب في الأرياف » ١٩٣٧ ، « عصفور من الشرق » ١٩٣٨ ، لتوفيق الحكيم ، « سارة » ١٩٣٨ لعباس محمود العقاد ، المناخ الملائم والجو الصحي المناسب ، كي تتنفس في حرية وانطلاق ، في ظل هذه المرحلة الرومانسية من تاريخ أدبنا المصري الحديث ... واستتب ذلك أن يستقر في نفوس الأدباء والفنانين اعتقاد بحرية الأديب في تناول موضوعه ، دون خضوع لأي قيد اجتماعي أو سياسي أو ديني أو أخلاقي ؛ وذلك لأن حرية الأديب تكفل له حرية الانطلاق إلى ما يريد من آفاق يجتاح قوين دون أن تثقلها أثقال من أي نوع ، حتى يستطيع الأديب أن يكون مبتكرا ومجددا . وعلى هذا النحو جردوا العمل الفني من أي مضمون اجتماعي ،

(١) « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » - د . عبدالمحسن طه بلتر - دار

وجعلوا شكله غاية في ذاتها ، فالفن عندهم لا يعكس صورة الحياة ويفسرها ويحللها ويدفع إلى تغيير الواقع . ولكنه يعبر في المرتبة الأولى عن إحساس الفنان وحده دون غيره من الناس ؛ (فالأدب ليس وسيلة ولا ينبغي أن يكون وسيلة ، والأديب لا ينشئ أدبه ليحقق هذا الغرض أو ذاك ولا ليبلغ هذه الغاية أو تلك ، وإنما الأدب غاية نفسه والأديب يكتب لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب) (١) .

والواقع أن هذا المفهوم الرومانسي للأدب لم يجد من يتصدى له بالنقد والمعارضة ، نظرا لغلبة الاتجاه الرومانسي وقوته في الثلاثينات من هذا القرن ، حتى إذا ما اقترب منتصف القرن العشرين ، وحصلت الدول العربية على استقلالها الواحدة تلو الأخرى ، وانتشر الوعي الاجتماعي بين الجماهير الكادحة بانتشار الثقافة إلى حد ما ، أخذت الرومانسية وما سار في أعقابها من رمزية وسريالية تذوب شيئا فشيئا ، وتتلشى في موجة الواقعية التي نمت وسادت كتيار أكثر حدة وملاءمة لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية . عندئذ اتضحت نظرة المؤمنين باخضاع التجربة لفكرة ذاتية فردية بحتة ، وأولئك الذين يحكمون على العمل الفني بانطباعات الناقد الشخصية ، فلا يهمهم أن يرى الناقد العمل الفني كما هو على حقيقته ، وكل ما يعنى الناقد في العمل الفني أنه وسيلة تمكنه من التعبير عن أحاسيسه الخاصة وآرائه الذاتية . أولئك الذين ينطبق عليهم قول « أناتول فرانس » « إن النقد هو مغامرات الروح بين الأعمال الأدبية الكبرى » وقول « أوسكار وايلد » : (إن النقد الحقيقي ليس إلا تعبيراً عما يجول بنفس الناقد بصرف النظر عن العمل الأدبي الذي ينقده) (٢) .

(١) « خصام ونقد » - د. طه حسين - دار العلم للملايين - بيروت ط ١ - ١٩٥٥

- ص ٥٨ .

(٢) « مقالات في النقد الأدبي » - د. رشاد رشدي - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢

- ص ٥ .

فالناقد الرومانسى لم يكن يرى فى العمل الفنى قيمة يهيمه الكشف عنها ،
إذ أن قيمته كانت تتمثل فيما يستطيع العمل الفنى أن يثير فى نفس الناقد من
أحاسيس وانطباعات . وهذا الابتعاد عن التجربة فى ذاتها من السمات الرئيسية
للرومانسية التى تبعد الأدب والفن عن معترك الحياة ، وتجرده من كل مضمون
فكرى أو اجتماعى يكشف الواقع ، ويبرز الحقائق ، ويفسر الخبوء ، ويدفع
الإنسان إلى تغيير واقعه المر الأليم .

وراح البعض يهتم بالأسلوب ، على أنه مظهر الأدب ، وفى جماله جمال
الأدب ، بحيث تصبح المقاييس الأسلوبية هى المعتمدة فى دراسة الأدب
ونقده ، كما يذهب إلى ذلك الدكتور طه حسين الذى يقول : (ونحتفظ
بالمقاييس التى احتفظنا بها دائماً فى نقد ما ينتج الكتاب والشعراء : صحة المعنى ،
واستقامته ، وطرافته ، وجودة اللفظ ونقاؤه وارتفاعه عن الركاكة والإسفاف
على أقل تقدير) (١) . فالمسألة هنا متعلقة أساساً بالشكل وحده ، بل باللغة
وما يتصل بها ، بصرف النظر عن كل ما يدور حوله النص ، والمؤثرات
الخارجية على منشئه والظروف المحيطة به ، وتفاعله معها ، أو تجاهله لها ،
ومدى سلبية أو إيجابية ، ثم إلى أى حد استطاع الانفلات من أسر الذات
الفردية ، ورغبات الأنا وكل ما يمت إليها بصلة ، إلى الجماعة ككل ، وجوها
العام ومحيطها الشامل ، وقضاياها الموضوعية ؛ وإنما حسب العمل الأدبى
عندهم أن يكون الكلام فيه جميلاً ، فحينما وجد الجمال فى الكلام كان
الأدب ، وحينما خلا الكلام من هذا الجمال كان ما شئت أن يكون . (وإنما
الشيء الذى لا يمكن أن يكون فيه شك هو أن الكلام لا يكون أدباً حتى يوجد
فيه هذا الجمال الذى تجده فيما تنتجه الفنون الجميلة الأخرى ، وليكن موضوع
الأدب بعد ذلك ما يكون ، ليكون فى الأرض أو فى الجو أو فى نفس الإنسان

(١) (حديث الأربعاء) - د . طه حسين - دار المعارف - ج ٣ - ص ١٩٧ .

وأعماق الضمير ، ليكون موضوعه جميلاً أو قبيحاً ، محبباً أو بغيضاً ، فليس
يعنني من الأدب إلا أن يحدث في نفسي ما يحدث الأثر الفني من الشعور
الرفيع بالجمال (١) .

وكانني بوجهة النظر الرومانسية هذه تريد أن تحي الطريقة المنفلوطية ،
التي كانت تعني بإشراق الديباجة ، وروعة البيان ، والاحتفال بالصياغة ،
وإن جهد أعلام هذا الاتجاه الأسلوبى في أن يضيفوا إلى ثقافتهم العربية القديمة
ثقافة أوربية واسعة ، وفي أن يتجاوزوا مرحلة المنفلوطى ، ويتجنبوا العيوب
والأخطاء التي تردى فيها المنفلوطى ، على اختلاف بينهم في الدرجة ،
والطابع ، والسمات الشخصية ، كما نرى ذلك عند كل من الدكتور طه حسين
وأحمد حسن الزيات ، ومصطفى صادق الرافعى ، ثم محمد سعيد العريان ،
ومحمد عبدالحليم عبد الله ، والدكتور سعيد عبده ، وثمة قاسم مشترك أعظم
عند معظم كتاب القصة والرواية الرومانسية في مصر ، أنهم جهدوا في أن
يجعلوا أسلوبهم مشرقاً ، ولغتهم موسيقية ، ينتخبون ألفاظها انتخاباً ،
ويحرصون على أن يكون لها وقع نفسي وشعورى خاص ، وقد صرفهم
احتفالهم باللغة في حد ذاتها عن المضمون أو الموضوع الأساسى للقصة ، وكأن
الأسلوب واللغة واللفظة والكلمة هي كل القصة ، أو هي الغاية في القصة .
ونلمح ذلك عند الرومانسيين جميعاً مع اختلاف في درجة الاهتمام والانشغال
بالأسلوب كغاية - عند يوسف جوهر ، ويوسف حلمى ، ومحمد أمين
حبونه ، وحبيب توفيق ، وشعبان فهمى ، وإبراهيم ناجى ، وصلاح ذهني
ومحمد أحمد شكرى ، وعبد العزيز عمر سامى ، وحلمى مراد ، ويوسف
السباعى ، وحسن فتحى خليل ، ونقولا يوسف وغيرهم .

(١) «خصام ونقد» - د . طه حسين - دار العلم للملايين - بيروت ط ١ ١٩٥٥

لكن عملية تفسير الأدب بجملة قواعد ثابتة يلتقى معظمها حول « اللغة » أو « الأسلوب » أو « الجمال » لا تؤدي إلا إلى تثبيت مفهوم معين يظل وضعه قائماً متحجراً على الدوام ، بمثل ما تسعى الطبقة البورجوازية الكبيرة ، صاحبة رأس المال والأقطاعات ، إلى تثبيت مكانتها ووضعها ونفوذها وملكياتها وقيمها وأخلاقياتها ونظمها المحققة لمصالحها الخاصة بها . وفي هذا بعد كبير عن الواقع الذى لا تقف حركته عند حد ، والذى تعمل في جوانبه صراعات متعددة ينشأ بعضها البعض ، ويقود بعضها الآخر ، وهكذا وهكذا . كما أن الأشكال التى تعبر عن الواقع كالحقبة والمسرحية وأى لون أدبى ، تحاول بدورها أن تغير من قوالبها بحيث تكتشف إمكانيات جديدة لاحتضان وقائع جديدة ، وتسعى هى الأخرى بصفة دائمة لمواكبة الواقع في تطوره وتغيره حتى لا تتخلف حركة نموها وتجدها واستمرارها عن حركته ونموه وتجده واستمراره . والإنسان والمجتمع على حد سواء ، اللذان يعتبران موضوع هذه الأشكال الفنية ، يمر كل منهما بمراحل تطويرية معينة ، ولا يقفان عند مرحلة بذاتها أو عند نقطة بعينها ، لذا فإنها مطالبة بالضرورة أن تتطور وتتجدد حفاظاً على حيويتها وازدهارها وبقائها .

نخلص من هذا كله إلى أن المرحلة الحضارية التى مر بها مجتمعنا المصرى في الثلاثينات من هذا القرن حتى فترة قيام الحرب العالمية الثانية ، قد شهدت طغيان الاتجاه الرومانسى في الفن والأدب والنقد ، كنتاج لتفاعل العوامل والمؤثرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية مما كان له انعكاسه المباشر على فنون الأدب الحديث في هذه الفترة أيضاً . ونحن لانسلم أبداً بأنه بعد قيام الحرب العالمية الثانية ، وانتشار الدعوات والفكر والآراء الثورية الاجتماعية ، وظهور مبدأ سيادة الشعوب لا الأفراد ، ونجاح بعض الثورات التحررية على المستوى الوطنى والقومى ، والمستوى الاجتماعى والاقتصادى ؛ وبروز قوة الطبقة العاملة ، وسهولة الاتصال الفكرى والثقافى وغلبة الاتجاه الواقعى ، ثم الواقعى الاشتراكى في الفن والأدب ؛ لانسلم بأنه بعد هذا كله قد خبا ضوء

التيار الرومانسي وانتهى إلى غير رجعة ، فإن المذاهب والتيارات والاتجاهات الفنية والأدبية لا يمكن أن توضع بينها حواجز صلبة حديدية ، تمنع تسرب بعضها - ولو خفية - في المرحلة التي يسود فيها البعض الآخر ، وإن كان مناقضاً له . ولا يعنى هذا مطلقاً أننا نذهب إلى القول بأن الاتجاه الرومانسي قد بقي على ازدهاره وقوته وجبروته ، كما تجسد في مرحلته المكافحة التي عبرت عن نفسها في كتابات عباس محمود العقاد المتدفقة بالعاصفة والاندفاع ، وفي مرحلته الهريية التي عبرت عن نفسها في الهويمات الحزينة عند المنفلوطي وأحمد حسن الزيات ، وفي شعر وكتابات إبراهيم ناجي ومدرسته التي شاعت فيها السوداوية أو «مرض القرن» ، وإنما كانت الرومانسية تتسلل إلى إنتاج البعض دون الكل على استحياء وخجل عظيمين ، فالمرحلة الحضارية ليست مرحلتها ، والظروف لا تخدمها ، والكتاب لا يبتغونها ، والقراء لا يقبلون عليها ، مسايرة للعصر واستجابة لمتطلبات البيئة والأرض والواقع وحركة التاريخ .

الفصل الثانى

فى الواقعية

- تطور مفهوم الواقعية فى الأدب والنقد .
- تقاسنا والواقعية الاشتراكية .
- نحو تصور لاتجاه واقعى شمولى
- الواقعية وحركة المجتمع المصرى .

تطور مفهوم الواقعية فى الأدب والنقد

لما كانت كلمة « الواقعية » توحى بأكثر من دلالة ، وتحمل أكثر من معنى ، نظراً لاختلاف المراحل التاريخية التى مرت بها ، وتعدد وجهات النظر إليها وفق ظروف كل بلد والخصائص التى يتميز بها عن غيره ، مما جعلها تغلو فى وقت من الأوقات كالنهر العظيم الذى تفرعت منه قنوات وقنوات ، وربما يكون هذا هو الذى كساها ثوباً من الغموض فى الأدب عنها فى الفلسفة ؛ فانا سوف نعرض بإيجاز فى هذا الجزء من الدراسة ، لماهية « الواقعية » وتطور مفهومها ، والاتجاهات التى انبثقت منها ، لنرى أى هذه الاتجاهات كانت له اليد الطولى على الحركة النقدية والأدبية فى مصر فى هذه الفترة .

وبالتالى فان تصدينا لمثل هذا الموضوع لن يكون إلا بالقدر الذى يتيح لنا معرفة إشعاعات الواقعية فى مصر وفهمها وتفسيرها ، والظروف التى أحاطت بهذا الاتجاه ، وعملت على بلورته ، ودفعت الكتاب إلى الإبداع على هديه . لأننا نعرف منذ البداية بأن دراسة « الواقعية » فى الأدب عموماً ، لا يمكن أن تستوعبها صفحات قليلة . بل إننا فى حاجة إلى دراسات ودراسات تتعرض للاتجاه الواقعى فى كل لون من الألوان الأدبية على حدة . معنى هذا أن « الاتجاه الواقعى وتطوره فى القصة والرواية مثلاً » يحتاج دون شك إلى دراسة مستقلة .

ومهما يكن من أمر فانا نرى أن الاتجاه الواقعى فى الأدب والفن لم يفرض نفسه فرضاً على أدبنا المصرى الحديث بعامته ، وفى القصة والرواية منه بخاصة دون أن تكون إليه حاجة اجتماعية أو فكرية . كان هو صدى حقيقياً لها . فى كل مذهب أو دعوى استغلال وإفادة للإمكانات الذهنية والاجتماعية المنبثة

فعلا في البيئة والعصر المتوجه به إليها . وهذه الإمكانيات تراءى في العصر كى
يجلوها العباقرة من النقاد والكتاب ويخرجوها إلى الوجود . وكذلك الحال
بالنسبة لكل مذهب أو اتجاه أدبي ، فانه (متأثر بأمرين : بتيار فكرى من
التيارات السائدة للعصر ، ويتمثل في نزعة من النزعات الفلسفية ؛ ثم بالاستجابة
إلى حاجات المجتمع ، أو حاجات جمهور خاص ، وكثيراً ما تؤثر هذه
الحاجات في التيار الفكرى نفسه وفي توجيهه . وهذا قاسم عام مشترك بين
جميع المذاهب الأدبية المعتمدة في الآداب العالمية الحاضرة) (١) .

والواقعية كاتجاه أدبي بدأ ينمو ويزدهر في منتصف القرن التاسع عشر ،
تأثر بالفلسفات التي اتجهت نحو الواقع ، كالفلسفة الاجتماعية التي دعت إلى
العناية باصلاح المجتمع لإسعاد الفرد ، ثم الفلسفة الوضعية أو التجريبية ، ثم
الفلسفة المادية ، وأخيراً فلسفة الوجوديين . فقد اتجه الفن نحو الواقع بتأثير
آراء (فرانسيس بيكون ١٥٦١ - ١٦٢٦) وهو أول من نادى بأن الفلسفة
الطبيعية الواقعية التي تعتمد على التجارب الحسية للوصول إلى حقائق الوجود
هى وحدها الجديرة بالاحتفال . وكذا تلميذه « هوبز » الذى حاول بناء
نظرية فلسفية متكاملة على أساس واقعية أستاذه ، و « لوك » الذى زاد نظرية
« هوبز » تفصيلاً وبذل جهداً وافراً للفوز بالأدلة التي تثبتها . ثم بتأثير آراء
المفكر الفرنسى « سان سيمون ١٧٦٠ - ١٨٢٥ » وأفكاره . وكانت لنظريته
في المجتمع وتنظيمه علاقة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية . أما الفيلسوف
الفرنسى الآخر « بيير جوزيف برودون ١٨٠٩ - ١٨٦٥ » فانه في كتابه
(مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية) يطالب بضرورة أن يخدم الفن المبادئ
الاجتماعية الجديدة التي تستهدف إعادة بناء المجتمع على دعائم عملية واقعية
لا تطرف فيها نحو المثالية والخيالية . ثم يكون التأثير الأكبر بعد أن ينشر
« داروين ١٨٠٩ - ١٨٨٢ » كتابه (أصل الأجناس) ولوكاس كتابه

(١) « النقد الأدبي الحديث » - د . محمد غنيمي هلال - دار النهضة العربية ط ٣

(بحث في الطب التجريبي) ١٨٦٥ ، وغير ذلك من الكتب العلمية التي سادت فيها الطريقة التجريبية للوصول إلى حقائق عامة .

كما كان للفلسفة الوضعية أو التجريبية على يد « أوجست كونت ١٧٩٨ — ١٨٥٧ » و « جون ستيوارت ميل ١٨٠٦ — ١٨٧٣ » و « تين ١٨٢٨ — ١٨٩٣ » تأثير واضح في الأدب والفن . وهذه الفلسفة ترى أن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ إلا بعكوفه الدائم على التجربة ، وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية .

ولقد دفعت هذه الفلسفة الرسام الفرنسي « جوستاف كورييه ١٨١٩ — ١٨٧٧ » إلى الاتجاه نحو الواقع في دعوته إلى محاكاة الطبيعة في الرسم ، واتخاذ واقع حياة الشعب موضوعاً للوحات الفنية . ويتجلى هذا المنحى الواقعي في قول صديقه « كاستانياري » فيما يتعلق بالرسم (على رسام عصرنا أن يحيا حياته ، فيما لها من عادات وأفكار خاصة بها ، وعليه أن يسجل مشاعره التي يحصل عليها نتيجة لنظرة في أمور مجتمعا ، فيردها ثانية إلينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا ، وألا يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأننا موضوعه) (١) .

في هذا المناخ الذي حل فيه سلطان العلم ، وبدأ يرفع ألوته ، ويربح المعارك كنهج وحيد للمعرفة ، وبعد ازدهار الثورة الصناعية ، بدأت بواكير الواقعية تظهر وتنضج ، رافضة نظرة الرومانسيين إلى الحياة باعتبارها غير علمية ، مبرزة فكرتها عن الواقع ، وهو عالم التجربة الراهنة التي يسبر العلم أغوارها بصبر وجلد . فالانتصارات العلمية أثرت في الأدب من حيث تحوله إلى أدب واقعي ؛ لأن الواقعية في الفنون هي الموضوعية ، أي هي أيضاً

(١) « النقد الأدبي الحديث » — د . محمد غنيمي هلال — دار النهضة العربية ط ٣

الاتجاه العلمى فى النظر والبحث . والواقعية فى حد ذاتها اتجاه علمى فى الأدب لأن الكاتب الواقعى يصف الواقع ولا يستسلم للخيال أو يجعله يغشى الواقع أو يمنع ظهوره . وهذه هى النظرة العلمية .

وبدأ الكتاب ينبذون عن عقيدة وإيمان كل ما هو شعورى وخيالى نبذا تاما وكاملا ، رغبة منهم فى إدخال طرق البحث العلمية فى الأدب ، حيث يجب أن تكون الملاحظة دقيقة لالتحيز فيها ، كما يجب أن يكون الملاحظ مختفياً لا أثر لوجهة نظره الخاصة ، بل يدون كل ما يلاحظه تدويناً واضحاً صادقاً .. وفى ذلك كتب « زولا » : (لقد ترك الكيميائيون اليوم البحث عن الذهب — على أنهم لو اهتموا يوماً إلى صنعه فسيكون دليلهم البحث العلمى الجديد ، وإنى أشبه نفسى بهم — فأنا أكد وأبحث محاولاً إتمام الطريقة الحديثة التى ستهدينا ولأريب شيئاً فشيئاً إلى الحقيقة الكاملة) (١) . ولقد كان يطبق على نفسه نظاماً صارماً قبل إقدامه على كتابة أى عمل روائى ، من ذلك مثلاً أنه كان يحمل دفترأ كبيراً يدون فيه ملاحظاته ؛ وكان يقضى أسابيع طويلة متجولاً بين المحلات التجارية والمصانع المختلفة ، حتى يعثر على نماذج لتقصصه وكى يجمع الحوادث لهذه القصص !

ولعل خير ما يبرز المعالم الأساسية للواقعية هو وضع الاتجاه الواقعى مقابل المثالية . إن المثالية تلجأ إلى قدرة خارقة على الخلق والإبداع لتحويل الوجود الحقيقى إلى عالم تصورى خيالى . وهى لا تقدر إلا الفكرة ، ثم إنها تقدر الفكرة معزولة عن الناس الذين يستنبطونها ، والظروف التى تولدها والتى لا يمكن فهم الفكرة وتفسيرها إلا فى ضوءها . أما الواقعية فعلى التقيض من ذلك تماماً ، أى أنها تحاول إدراك الوجود على حقيقته ، ولا تسمح للخيال أن يزيفه ، وهى تربط الفكرة بالمجتمع الذى نشأت فيه ، وبالظروف التى أحاطت بها ، وتذكرها وتفسرها فى ضوء هذا الربط . وإذا كانت المثالية ترى أن

(١) « مختارات من النقد الأدبى المعاصر » — د : رشاد رشدى — مكتبة الانجلو

المصرية ١٩٥١ — ص ١٣١ .

الإنسان يدرك الوجود بخواطره وتأملاته ، فإن الواقعية ترى أنه يدركه بتجاربه العملية الواقعية . هذا هو الأساس العام أو القاسم المشترك الأعظم الذى تشترك فيه كل مفاهيم الواقعية . فالاتجاه الواقعى فى الفن والأدب هو الذى يعترف بوجود الواقع الموضوعى للحقيقة الكونية أو الاجتماعية خارج الذات أثناء العمل الفنى أو الأدبى ، ويجتهد فى تصوير هذا الواقع وعرضه فى العمل الفنى .

وتبقى لنا من مؤلفات « أونوريه دى بلزاك ١٧٩٩ - ١٨٥٠ » أكبر موسوعة فى الأدب الواقعى ، وهى تشمل نحو مائة وخمسين قصة ، أطلق عليها فى آخر حياته اسم (الكوميديا البشرية) على سبيل السخرية ، لأنها فى حقيقتها مأساة الإنسانية . وقد صور « بلزاك » صراع البورجوازية الأوربية فى سبيل الثراء والسلطان ، وتحول ضحايا أفرادها من الإيمان بالمثل الأخلاقية الكريمة إلى الإيمان بالثروة . وفضح فئة معينة أضلها اتجاهها الاستغلالى الجشع ، وغرس فى نفوس أفرادها عيوباً اجتماعية ضارة بالشعب قاطبة ، ومعوقة للتطور التاريخى . فكانت واقعيته بذلك اجتماعية محضة ، لم يتكلف فيها تطبيق النظريات العلمية . وإنما قامت على النقد البناء المفيد ، لأنه ينال من القوى الرجعية التى ينقلدها ، ويعين القوى النامية الحيرة على قهرها والخلاص منها . وكان « بلزاك » يمعن فى وصف البيئة التى تحيا فيها شخوص قصصه لما كان يؤمن به من أن الإنسان مسير بحكم البيئة .

هذا هو الذى فرض على « بلزاك » وغيره من روائى القرن التاسع عشر الواقعيين ، دراسة المجتمع وخفاياه ومظاهره الجديرة بالتصوير . وغدا الكاتب الروائى بمثابة الكائن العالم بكل شئ ، وأعاد تركيبه ، فى أية مغامرة كانت ، أو أى خبر محلى كان . وأنه يسجل فى دفتره الملاحظات ، ويعرف كيف يجعل الأشياء حية . ويصف حجرة المدخل ، وثياب الشخصية ومظهرها ، بل إنه يستعلم عن أسلاف هذه الشخصية . وهى أمور كان الفن القصصى يجهلها فى القرن الثامن عشر ، قبل أن يتلقى التحول الكبير نحو الواقعية الذى

سيؤكد فيما بعد نموه وقوته وازدهاره . وكان « بلزاك » يعتقد في قدرة الكاتب على أن يصبح رساما للنماذج البشرية ، صبوراً وشجاعاً وراوياً لماسى الحياة الخاصة، وعالمًا أثرياً فيما يتعلق بالأمور الاجتماعية؛ ودليل المهن، ومسجل الخير والشر، إنه ثلاثة روائيين أو عشرة في آن معاً . ولا ريب أن الذى يشير الإعجاب فى ذلك كله هو الفن الذى جمع فيه بلزاك بين النقد السيكولوجى والنقد الاجتماعى .

ولعل طموح كتاب القصة الغريبة ذات النموذج البلزاكى إلى استحضار كلى تبرز فيه السيكولوجية والتاريخ والتصوير أو الفلسفة الاجتماعية قد أفضى بهم إلى ألا يكتفوا فى قصصهم بالسرد المبسط المجرد بعض التجريد الذى كان سائداً فى القرن الثامن عشر ، حينما لم يكن الروائيون يرغبون إلا فى سرد حكاية تكون مثقلة بالعواطف فى أغلب الأحيان . ولم تعد الصورة سيكولوجية مرسومة فى بعض المواقف ، (بل غدت قياساً لكل أجزاء الجسم البشرى وبيانا مفصلاً وسيرة حياة . فلكى يصف « بلزاك » فى روايته (الفلاحون) صاحب الملهى « فرانسوا تونسار » كان عليه أن يعود إلى الفترة التى شيد فيها منزله والمواد الأولية التى استخدمت لذلك . وخصت أدوات المطبخ المعدنية والمفروشات بعناية كبرى) (١) كان « بلزاك » ذا حس حاد فى الملاحظة . وقد اكتسب ذلك من رغبته فى تصنيف النماذج الاجتماعية تصنيفاً علمياً ، بقصد رسم مخطط عضوى صحيح للمجتمع . إذ انحصر همه فى التاريخ ونقد المجتمع وتحليل آلامه وآفاقه ومناقشة مبادئه . ودرس المجتمع على اعتبار أنه جسم حيوانى ، والأصناف البشرية على اعتبار أنها أصناف من الطبيعة .

(١) « تاريخ الرواية الحديثة » - البريس - ترجمة جورج سالم - منشورات

عويدات بيروت ١٩٦٧ ص ٤٨ .

ومما يروى عن بلزاك أنه استأجر أسرة كاملة بائجار شهرى ليعيش بينها ، وليدرس على الطبيعة البيئة والشخصيات التى رسمها فى روايته « الأب جوريو » فما بعد ! !

ولقد أنتجت الواقعية إنتاجاً ضخماً لا يتمثل في قصص « بلزاك » فحسب بل وفي الكثير من قصص « جوستاف فلووير ١٨٢١ - ١٨٨٠ » الذي ولدت الواقعية الوثائقية على يديه . فالوصف عنده أصبح فناً يكتفى بذاته ؛ إذ هو مصنوع من وثائق دقيقة ، ومن إحكام الكلمات والصور ، مما أثقل الإبداع الواقعي الحقيقي دون ضرورة ظاهرة . فبدلاً من أن يقدم في قصصه « الواقع » الاجتماعي أو الروحي أو المعنوي ، كما كان يفعل « بلزاك » تمهل عند المظاهر الوصفية والزينية . فهو يطمح في أدب يكاد يكون « علمياً » وفي « دراسة » اجتماعية نفسية ، أو دراسة للعادات ؛ إلا أنه يخفى وراء هذا العالم الموضوعي ولعا بالوصف والتأنيق الماهر المرصع . والواقع أن الواقعية الوصفية التي تعللت بالوثيقة الدقيقة (قد أسفت راضية نحو « الوصف للوصف » مكلسة المصطلحات الفنية والوصفية ؛ كأن الكاتب كان يشعر أنه يحضر لطلابه في المستقبل « نصاً إملائياً » في المرحلة الثانوية) (١) وفلووير هو الذي قرأ ألقى كتاب من المكتبة الوطنية بباريس ، لكي يدرس البيئة الاجتماعية والجغرافية لأحد أعماله الروائية .

ويتمثل الاتجاه الواقعي في هذه الفترة أيضاً في قصص جي دي موباسان ، وتوماس هاردي ، والفونس دوديه ، وجونكور وأخيه ، وفي مسرحيات « أوجيه » و « ديماس الصغير » و « هنري بك » صاحب مسرحية (الغربان) ١٨٨٢ التي تصور جشع المرايين الذين ينقضون على أسرة رجل توفي عن عدة أطفال ودين ثقیل ، فأخذ شيخ مراب يهدد بخراب البيت إن لم تضح بنت المتوفى ، وهي فتاة في ريعان الصبا ، بنفسها فتقبل الزواج منه مكرهة ذليلة . وتبلغ الموجة الواقعية الكبرى إيطاليا وهي مرتبكة بلامح وحدثها القومية ؛ ومع ذلك فإن الروح الواقعية قد عبرت عن نفسها تعبيراً حاسماً حين كتب « جيوفاني » رواية (مالا فوغليا) ١٨٨١ ، أرومة الرواية الإيطالية

(١) « تاريخ الرواية الحديثة » - البريس - ترجمة جورج سالم - منشورات

عويدات بيروت ١٩٦٧ ص ٥٤ .

كلها وأصلها . ويحدث الأمر نفسه في أسبانيا في نهاية القرن التاسع عشر برواية (رواية الرحمة) ١٨٩٧ « ليرس غالوس » ، وتتوسع توسعاً شديداً في أدب « يريدا » الأقليمي ، وأدب « إميليا ياردو بازان » العاطفي ، ثم تعود إلى الظهور في منتصف القرن العشرين مع « سبستيان جوان آربو » الممهد للواقعية الجديدة هناك .

كان انتصار الحركة الواقعية في أوروبا واضحاً إلى حد بعيد وقد طورتها فرنسا تطويراً واعياً بعد أن وصلتها الموجة عام ١٨٣٠ . وأدى القصص الواقعي الذي كتبه « ستندال » و « ميريميه » و « بلزاك » إلى الواقعية التشاؤمية ، أو إلى المذهب الطبيعي الذي يمثل زولا وفلوبير . ومعروف أن زولا ١٨٤٠ — ١٩٠٢ دعا إلى التجربة الأدبية في القصة والمسرح ، وإلى تحطيم ما هو فوق الطبيعي ميتافيزيقياً وما ليس عقلياً . وذهب إلى أن الكاتب يجب أن يسلك في دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله والطبيب في تجاربه . على أن تتفق تجاربه في القصة والمسرح مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء . ودعا أيضاً إلى التمسك بالتحليل النفسي وإعطائه الأهمية اللائقة ، لتستطيع إرجاع الظواهر الحسية والحلقية إلى أسبابها الحقيقية ولهيمن عليها ونوجهها توجيهاً صائباً إذا ما عرفنا هذه الأسباب . إن موضوع الكاتب — كما يرى زولا — هو الإنسان جزءاً من الطبيعة لا منفصلاً عنها . وهذا الإنسان لا اختيار له ، لأنه مسير بعاملين هما : الوراثة والبيئة ، وقد شرح « زولا » مذهبه الطبيعي في الأدب في كتابه (القصة التجريبية) .

فالمذهب الطبيعي ليس مجموعة من النظريات الأدبية ، بل إنه موقف واختيار ورؤية للمصير البشري ، كما كانت الواقعية الأولى فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما ، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها ، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر بيني البشر لا المثالية والتفاؤل . ولقد استعار المذهب الطبيعي من الفن الواقعي بشكل عام ، كل أساليبه . إن الكاتب الطبيعي لا يسعى للولوج

إلى أعماق الضمير ، ويرفض رهاقة التحليلات ، وأغوار الذاتية ، ولكنه يشغل أيمًا شغل بالوصف الشكلي المحض ، وتفجير عاطفة موضوعية من تصوير وثائقي واسع وعريض . وتطلق كلمة « المذهب الطبيعي » على رؤية روائية واسعة ، طبعت عالمياً النصف الثاني من القرن التاسع عشر : اتساع الصورة ، ونفس يكاد يكون ملحماً ، في تاريخ يظل إنسانياً واجتماعياً ، وإحساس بيولوجي حاد بالإنسان الذي يسحقه المجتمع أو يفتته التاريخ . وتتجمع في هذا الإطار أعمال قصصية كثيرة كتبت في نصف قرن (في الروايات التي مهدت بها جورج صاند ، وجورج اليوت ، وشارلوت برونتي ؛ وفي بعض مظاهر من هوجو وفلوبير وموباسان . إنها رواية زولا وفرجا وتوماس هاردى وسلا لاغرلوف وتولستوى (الذي كان مبدئياً من خصوم المذهب الطبيعي) ثم الذين تلوهم مرات دوغار ، مرتان أندرسن ، نيكسوه ، سيجريد أنست (١) . إن المصير الإنساني قد بدل فيها كلياً بالمصير الاجتماعي والتاريخي . وتتوازن المأساة الجماعية والمأساة الفردية توازناً تاماً ، ويقدم الكاتب هذه المأساة مع أنها مأساة ملحمة .

إن حقيقة المذهب الطبيعي هي في أن الإنسان متجاوز ، مسحوق ، إلا أنه مفهوم ومتنصر وممجّد . إنها مأساة كونية في نهاية الأمر . وإن المأساة الطبيعية البطيئة للفرد المسحوق تحت وطأة قنر قاس قائم لتتخذ عنفها في روايات « توماس هاردى » الطويلة (عمدة كستر بريدج) و (نس سليلة در برفيل) و (جود الغامض) . وقد عبر « كلوديل » عن هذه المأساة بتعابير مسيحية ، حين جعل من إرادة الرب في مسرحية (الحذاء الحريري) حتمية يناضل الإنسان ضدها .

أما عند تولستوى وزولا فالاحتميات هي من طبيعة بيولوجية وتاريخية واقتصادية . وهما يستعيضان عن الخلاص الإلهي بالشفقة الإنسانية . فالطبيعية

(١) « تاريخ الرواية الحديثة » - البيريس - ترجمة جورج سالم - منشورات

عويدات بيروت ١٩٦٧ ص ٨٣ .

التي استهدفت تصوير الإنسان ، بمولده ومكان إقامته وعاداته وميزانيته وشكله وثيابه وملائحه الظاهرة ، وجدت نفسها في بعض الأحيان تعبر عن حتمية اجتماعية وحتمية فردية، وتتوصل إلى إضاعة الكائن البشرى إضاعة كاملة ، على الأرضية التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية التي تكون وتشكل بيئته .

وإذا كان « آدمون دو جونكور ١٨٢٢ - ١٨٩٦ » يعتبر أحد مؤسسي المذهب الطبيعي في الأدب وأحد بناء أصوله ، نظراً لأنه دفع إلى دراسة أبسط الأشياء وأتفهها ، وطالب بالحق في كل شيء من أجل الفن ، ولأن إنتاجه يمثل حملة أخلاقية علمية على ظروف الحياة الاجتماعية ، كما يبدو في قصته (جيرميني لاسرتو) ١٨٦٥ أو (السامية الشرسة) كما كان فلووير يقول ؛ والتي أكد فيها على الناحية الاجتماعية والتحليل النفسي ؛ فان « زولا » مع ذلك يكاد يكون الرائد الحقيقي لهذا المذهب الذي لا يكتفى بالملاحظة المباشرة ، بل يستعين بالتجارب وبالأبحاث العضوية والفسولوجية لمعرفة حقائق الإنسان وحقائق الوجود العميقة . إن مجتمع « زولا » لا تتجلى أسرارته في إدمان المخدرات والزهرى الوراثي والظلم ، بل في الجهد الصبور الذي تبذله الكائنات لكي تعيش كل الحتميات التي تصادفها . وإن كان الطبيعيون بعد « زولا » قد شوهوا الحقيقة بحجة الإخلاص لها ، فلم يدركوا إلا سطحية الأشياء ومظهرها ، لأنهم أهملوا ما لم يلمحوه أو ما جهلوه فعرضوا صورة ناقصة للوجود ، وجعلوا الأفضلية للجانب السلبي من الحياة ، ذلك الجانب الذي لم يسعوا إلى تجاوزه .

ليس من العسير بعدئذ أن نستخلص من آثار الكتاب الواقعيين الإبداعية والنقدية الملامح العامة للاتجاه الواقعي في الأدب الذي كان ثورة على الرومانسية ونقيضاً لها . فالواقعية تسلح منذ البداية بنظرة علمية إلى الحياة ، نظرة اجتماعية سيكلوجية في كثير من الأحيان ، حلت محل النظرة الجزئية الفردية التي اضطبغت بصبغة شاعرية حاملة . إنها تشمل مجرداً بارداً ونكراً للذات ،

بدلاً من المشاعر الدافئة الشخصية والأسرار الذاتية والاعترافات الخاصة . وتتوسل الواقعية بالملاحظة الحثيثة بدلاً من الإلهام والخيال . إن للواقعيين قدرة عجيبة على رؤية المنظر بدقة متناهية ؛ وهم يريلون من خلال تفصيلاته ودقائقه أن يصوروا العالم كله . وهم من أجل ذلك يستلزمون الصدق الحرفي لخطوط الواقع الموضوعي في علاقتها بعضها ببعض ، وتحديد مكان الشخصيات منها ، هذه العلاقة المركبة التي تشكل الموقف .

وإذا كانت الرومانسية تحتفل بالأحلام والرؤى والتخمينات ، فإن الواقعية تستند إلى حقائق مفصلة وثائقية قابلة للتحقيق ، تفسر الحياة تفسيراً مادياً لا تفسيراً مثالياً . والكاتب الواقعي لذلك يجسد عناصر المجال والزمان والسمات الاجتماعية والاقتصادية والجسمية لشخصه ، وسائر العناصر المادية الأخرى للعالم الموضوعي التي يتركبها مع أفكار البطل في وحدة تنتج لنا الموقف وتشئ بالموضوع . ثم إن الواقعية تنزع نحو ما هو محدد ملموس بدلاً مما هو غير محدد إيحائي ، وتتطلع إلى ما هو محلي مألوف بدلاً مما هو غريب ناء ، وهي توجه كل اهتمامها إلى الحياة المعاصرة ، الحياة اليومية معها كانت مملّة وحقيرة ، دون التفات إلى الماضي بترائه وأساطيره . وقد أخذت الواقعية تعنى بمعالجة شخصيات عادية أودون المستوى العادي بدلاً من الشخصيات الأرستقراطية أو البورجوازية أو الشاذة .

ومن مظاهر الواقعية التي ظلت تسود الآداب الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر ظاهرة التشاؤم والانقباض ، وكأن الواقع والتشاؤم لا بد من أن يسيرا جنباً إلى جنب في العمل الأدبي . يفسر ذلك اعتقادهم وإيمانهم بأن الواقع الحقيقي لنفوس الأفراد وحياة المجتمع إن هو إلا واقع شرير ، فالإنسان في جوهره حيوان مفترس شرير ، وما الخير إلا طلاء نحيل لا يكاد يمسّه صراع الحياة حتى ينحسر ليكشف عن واقع الإنسان الشرير . ومن ثم أتى الواقعيون ليصوروا الدركات الدنيا للمجتمع وللنفس البشرية ، لا إغراء بالشر ، ولكن ليقف القارئ موقف المتدبر لخطر هذا الشر . وهذا التصوير

الواقعي للشر مرتبط بثقة الكاتب في الجمهور ، حين يترك له مهمة التمييز بين الواقع ودلالة هذا الواقع ، بين المأساة كما هي وإرادة التخلص من براثنها على حسب وعيه المستنير . فللكاتب في عمله أن يصور الضمير البائس ، والمصائر المخدوعة ، ومواطن الإخفاق ، ليستخلص الجمهور المستنير (الحبة الطيبة من أكوام الأحداث الخبيثة) (١) على حد تعبير سارتر في مؤتمر الكتاب في موسكو في يوليو ١٩٦٢ .

وعلى أي حال فقد كان التغيير الذي أحدثته الواقعية في مجال الأدب واسع النطاق لأنها ظهرت بوضوح حين امتد التعارض بين المادية والمثالية في الفلسفة إلى مجال الأدب والفن . ووجدت الواقعية الميدان فسيحاً أمامها في القصة والمسرحية لكونها أكثر الأشكال الأدبية موضوعية .



وتمر « الواقعية » بطور آخر ، حين تتحول عند الأدباء الاشتراكيين الروس إلى ما سمي « بالواقعية الاشتراكية » فتكون بذلك الموجة الأدبية والفنية التي تعبر عن انتصار الفكر الاشتراكي في المرحلة التطبيقية والعملية للنظرية الاشتراكية في روسيا . بمعنى أن الواقعية الاشتراكية ليست وجوداً منفصلاً وكياناً مستقلاً عن تيار الاتجاه الواقعي بشكل عام ؛ وإنما هي حلقة جديدة معاصرة من حلقات الواقعية في الأدب والفن تأثرت بالفلسفة الماركسية ، وبالنظرة الجديدة للحياة التي سادت روسيا بعد أن حققت ثورتها في أكتوبر سنة ١٩١٧ . فمنذ ذلك التاريخ أخذ الأدباء والمفكرون ينادون شيئاً فشيئاً بما سموه « الواقعية الاشتراكية » . هناك إذن عاملان أساسيان ساعدا على بلورة الدعوة إلى « الواقعية الاشتراكية » في الأدب والفن . أما أولها فهو الفلسفة الواقعية المادية الماركسية ، وأما ثانيها فهو ظروف المجتمع والحياة في روسيا بعد نجاح الثورة الاشتراكية .

(١) انظر « المواقف الأدبية » - د : محمد غنيمي هلال - مطبوعات معهد الدراسات العربية ١٩٦٣ ص ٢٩ ..

فقد كان ماركس أكثر علمية وموضوعية وتحديداً وواقعية ممن سبقه من الفلاسفة والمفكرين الاشتراكيين الذين تسربت إلى فكراتهم وآرائهم التقدمية الاجتماعية بعض جوانب الضعف ، جاءتهم من الإفراط في الحلم واليوتوبيا ، والقصور في النظر إلى الواقع في كليته وحركته ، والابتعاد عن دراسة طبيعة العلاقات الاجتماعية ، وتناقض المصالح الاقتصادية وعدم التوافق الطبقي الذي يؤدي إلى الصراع بين الطبقات ، ومعرفة أسباب ذلك كله . وهي المآخذ التي وقف عندها ماركس وأنجلز في مؤلفهما « الاشتراكية العلمية والاشتراكية الخيالية » .

وجاءت الفلسفة المادية الماركسية لتبرز أن للحياة بنية دنيا ، وهي النتاج المادي ، وبنية عليا بما تتضمنه من نظم ثقافية ومذاهب فكرية . وأن البنية العليا هذه هي وليدة الحياة المادية ، أي وليدة البنية الدنيا في المجتمع ، إذ أن هذه البنية هي التي تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة ، وتخلق المقومات الأساسية للمجتمع . وكل تغير في قوى الإنتاج المادية يحدث بالتالي تغييراً في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ، لأن الوسيلة المستخدمة في الإنتاج هي التي تعكس على النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأخلاقية شكلها النهائي . ففي الإنتاج الاجتماعي الذي يمارسه البشر يدخلون في علاقات محددة لاغنى عنها ، ومستقلة عن إرادتهم . والمجموع الكلي لعلاقات الإنتاج هذه يكون البناء الاقتصادي للمجتمع ، وهو الأساس الحقيقي الذي تنشأ فوقه أبنية علوية قانونية وسياسية ودينية وجمالية وفلسفية وفنية وأدبية ، وتتفق معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي ، ويحدد نمط الإنتاج في الحياة المادية الخاصة والعامة للعمليات الاجتماعية والسياسية والروحية في الحياة . فليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم ، إنما على العكس ، يحدد وجودهم الاجتماعي وعيهم .

ويرى ماركس أن التاريخ لا يتولد من تصارع الأفكار والآراء ، وإنما من تصارع الحركات التي تعتمد على أثر العوامل المادية المتغيرة في حياة المجتمعات البشرية ، تلك التي تتمثل في عوامل الإنتاج التي تتغير دائماً . وقوى الإنتاج ووسائله تفرض سلطانها عن طريق الناس ، لأن الناس هم الذين

يصنعون تاريخهم بأيديهم . وعلى حسب قوله ، يكون تاريخ الجنس البشرى فى المرتبة الأولى هو تاريخ الصراع بين الطبقات الاجتماعية ، الذى لم تخل منه مرحلة من مراحل التاريخ . فالحركات التى تحكمت فى مجرى التاريخ هى حركات طبقية . ذلك أن الناس عند كل مرحلة تاريخية ينتظمون فى طبقات اقتصادية ، كان وجودها أمراً طبيعياً وضرورياً من أجل استغلال قوى الإنتاج الموجودة ، كما كان لابد من أن ينشب الصراع بين هذه الطبقات .

ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكرى الذى تستمد منه مبادئها وتكتسب وحدتها ، وهو المضمون الفكرى والفنى للبنية العليا فى المجتمع (ومع تغير الأساس الاقتصادى فإن البناء العلوى الضخم كله يتحول سريعاً نوعاً ما .. وبالنظر إلى تلك التحولات ينبغى التمييز دائماً بين التحول المادى لظروف الإنتاج الاقتصادية التى يمكن تحديدها بدقة العلم الطبيعى ، وبين الأشكال القانونية أو السياسية أو الدينية أو الجمالية أو الفلسفية . وباختصار الأشكال الأيديولوجية حيث يعى فيها البشر هذا الصراع ويتقاتلون حوله) (١) .

والأدب كجزء من المذهب الفكرى لكل طبقة من طبقات المجتمع ينتمى بدوره إلى البنية العليا فى المجتمع . ولما كانت البنية العليا بنظمها ومبادئها المختلفة من نتاج البنية الدنيا ، فإن الحاسة الفنية ليست من بقايا ذكريات الروح فى عالمها الأول قبل أن تهبط إلى هذا العالم كما يرى ذلك أفلاطون ، وليست هذه الحاسة الفنية كذلك وليدة التقدم الفكرى على مر العصور من نظرية إلى ما يضادها ، ثم إلى نظرية جديدة تركيبية تنتج عن صراعها كما يذهب هيجل ؛ وإنما يؤمن كارل ماركس وتابعوه بأن أصل الفنون هو فى مران الحواس ونموها وتربيتها على مر العصور ، منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم ، إلى أن أصبحت قوى اجتماعية . وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم

(١) Raymond «Culture and Society 1780-1950» — Williams. London 1958. P. 250-259.

تكتسب فضلاً على حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة ، ولا من ناحية فردية ، ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية ، نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية (أصبحت العين إنسانية حين أصبح موضوعها موضوعاً اجتماعياً مصدره ومصيره الإنسان ، ومن أجل هذا تختلف حواس الإنسان المدنى عن حواس الإنسان الذى لا يعيش فى مجتمع . فتكوين الحواس الخمس نتاج تاريخ العالم كله حتى اليوم) (١) ، فكل شئ له ارتباط بالوجود المادى والحياة الاجتماعية .

وعلى هذا الأساس فان الأدب والفن غير منغلين فى آفاق أثرية بعيدة عن التأثير بالاضطرابات الأرضية، ولكنها متغصنان فى معترك الحياة حيث الأفكار المتنازعة تتقارع ، وحيث المباشرة التى لا رحمة فيها تقع بين القديم والجديد ، وترتب على انتصار بعض المعتقدات واندحار بعضها ، تغيرات عميقة الجذور تؤثر فى حياة الناس المادية . فالأدب يعكس العالم المادى بطريقته الخاصة ، ويعبر عن الطبقة التى تناضل لتصبح مصدر السلطة فعلاً لا قولاً ، ويهبط من سباحات الخيال والأحلام والأوهام إلى دنيا الواقع المادى ، ليصور النضال الطبقي الجديد ، فيفضح مخازى الطبقة التى توشك أن تنهار ، ويزرع أركانها ، ويضعف معنوياتها . ومن ناحية أخرى يدعم الطبقة ذات الحق الفعلى فى تولى القيادة ، ويبث فيها الإيمان بحقها والثقة فى نفسها . وبهذا يصبح الأدب سلاحاً اجتماعياً ووسيلة من وسائل العمل . إذ هو يلعب دوراً هاماً فى محيط الرقى الفكرى الأيديولوجى ، وفى محيط تزويد المستجيبين العاملين بثقافة اشتراكية ، ويساهم بجهده الخلاق فى الأعمال البناءة التى يقوم بها أى مجتمع من المجتمعات ، ويؤدى بذلك خدمات فعالة للشعب كله .

(١) « النقد الأدبى الحديث » - د. محمد غنيمى هلال - دار النهضة العربية - ط ٣

١٩٦٤ - ص ٣٣٩ نقلاً عن :

Marx, Engels : Sur la Literature et L'art.

ومن ثم كان على الأدب أن يعبر عن الحقيقة الحية المعاصرة ، وأن يستوعبها ، بل وأن يكون في سباق مع الزمن حتى ولو كان الموضوع الذي يتطرق إليه موضوعاً قديماً . فالفن الذي يقف عند حد نقد مشكلة من مشاكل الماضي هو فن لا يكتشف جديداً ولا يقدم جديداً ، بل يتناول ما هو معروف مسبقاً . إنه فن يعيش على حساب الماضي . أما الأدب الواقعي الاشتراكي الحقيقي فإنه يتخذ موضوعاته من العلاقات الإنسانية الجديدة ، والقوى الإنسانية الجديدة ، والأخلاق والعادات والقيم والمثل الجديدة ، وطراز الناس الذين طرحوا عنهم أغلال المجتمع القديم وكل ما يتصل به من قريب أو من بعيد . والكاتب عندما يكتشف العصر وأعماق الحقيقة المعاصرة يستطيع أن يتمتع بالشهرة والديمومة والخلود ، فحياة الفن وبقاؤه كانت وستكون في اكتشاف أغوار الحقيقة المعاصرة .

ولما كانت الماركسية لا تؤمن بالثبات والجمود ، بل بالحركة والتطور والصيرورة ، فإنها رأت أن الأدب لا يعكس عالماً مادياً ثابتاً ؛ لأن الحياة في الواقع ليست ثابتة وإنما هي دائمة الحركة . ومن هنا فلا يمكن لعمل أدبي ما أن يعكس الحياة في صدق مطلق ، لأن الشيء الوحيد المطلق في العالم المادي هو الحركة . وعلى هذا فالأدب يعكس العالم المادي عكساً تقريبياً . وتكون المفاضلة عندئذ بين عمليين أدبيين على أساس درجة الصدق في عكسها للعالم المادي المتغير ، أي مدى تبيينها لخط الحركة في المجتمعات الإنسانية ، ودرجة ربطها للحاضر – الذي هو النقطة الحالية في هذا الخط – بالماضي – وهو النقطة المنقضية منه – بالمستقبل – وهو النقطة التي ستجئ . إن الماركسية لا تؤمن بمعايير جامدة تستعملها في الحكم على العمل الأدبي ، بل إنها تتخذ هذه المعايير من الواقع المادي الذي يقوم الأدب انعكاساً له . وتستعمل الماركسية في تقويم العمل الأدبي مقاييس ذات وجهين : الأول هو الذي تحكم فيه الماركسية على العمل الأدبي بدرجة تأثيره بالحقبة التي تم فيها ، وبالطبقة الاجتماعية التي يعبر عنها . والوجه الثاني هو الذي تقرر به الماركسية

مدى خلود العمل الفني ، أى مدى ربطه الحاضر بالماضى بالمستقبل ، ومدى اندماجه فى خط تطور المجتمع البشرى .

يضاف إلى هذا أن الأدب التقدمى الاشتراكى فى تصور الماركسيين هو الذى يحتوى على « معنى ثورى الجوهر » كما يقول « إنجلز » ، حين يمثل صراع القوتين ، الجديدة التى تنمو ، والقديمة التى تتعرض للموت . والأديب التقدمى هو من يبرز فى أدبه صراع القوى المتناقضة فى المجتمع ، ويظهر هذا الصراع على حقيقته مهما كانت نسبته الطبقية ، فانه بذلك إنما يجسد حركة الحياة فى تطورها الصاعد : (إن العمل الأدبى يكون تطورا تقدميا بمقدار ما يكون أقرب وأصدق تصويرا للحركة التاريخية التى تدفع القوى الجديدة إلى التطور ، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى وبين القوى القديمة البالية التى يريد التطور الاجتماعى اقتلاعها من مكانها فى المجتمع بعد أن انتهت مهماتها التاريخية) (١) .

كما أن الأدب التقدمى الاشتراكى يستهدف توثيق صلة القارئ بالحقيقة الواقعية ، ويحاول تبصيره بمشكلاته عن طريق ربطها بالمشكلات العامة ، والقاء الضوء على أسبابها المتوازية خلف الظاهر السطحى ، وعلى خطورة نتائجها . أى أنه يحاول تصوير الواقع فى حقيقته بتبديد الزيف المحيط به ، وتجاوز سطحه إلى أغواره . واختيار المشكلة النموذجية الواقعية التى يؤدى تفسيرها إلى تفسير نظائرها ، فيلم بالحقائق على أوسع نطاق ، ويؤدى رسالته وهى التنوير والتبصير بواقعية الحياة على خير وجه ، وينتهى تنويره وتبصيره إلى يقظة الوعى ، والتوثب إلى تحطيم الأوضاع الجائرة ، وإزالة العقبات من طريق الركب الصاعد . إنه يصور الواقع فى ثورته لا فى سكونه ، وأنه أدب بناء حسب مطالب الواقع المتطور . وأنه أدب غير هروبي يعتمد فيه الكاتب على صور وأفكار مجدية يخلو بها العمل الفنى من المضمون . بل إنه أدب يرتبط بالعمل ، ويعتد بالفكرة ذات الصبغة العملية الواقعية والمضمون

(١) « قضايا أدبية » - حسن مروة - دار الفكر ط ١ - ١٩٥٦ - ص ١٢ .

الاجتماعى ، بوصفها سلوكاً موضوعياً تجاه حالة أو موقف أثاراها ، فانجهت رأساً إلى هذا الموقف أو تلك الحالة لتغيرهما . وبهذا لا يقف دور الأدب عند حدود الشرح والتفسير ، وإنما يتعداها إلى تبديل نظام العالم إلى ما هو خير !!

أتاحت وجهة النظر الماركسية هذه للكتاب الواقعيين أن ينسلحوا بقدرات جديدة في ضوء الفلسفة العلمية الحديثة ، وأن يتغلوا منها إلى حقيقة قوانين التطور الاجتماعى المتحركة بصورة موضوعية ، وأن ينشطوا في المطالبة بأدب واقعى ثورى يعبر عن الطبقة المنتصرة ويؤيد القيم الجديدة ، وينتصر للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية الجديدة ، ويكون له دوره الإيجابى الفعال والبناء الذى لا يقل عن دور أى وسيلة من وسائل الإنتاج ، باعتباره عملاً منتجاً ، وبالنظر إلى الأديب من حيث كونه عاملاً منتجاً أيضاً . وهنا برزت الدعوة إلى « الواقعية الاشتراكية » التى استفادت كثيراً جداً من النظرية الماركسية واحتياجات المجتمع السوفيتى فى فترة بنائه وتطبيقه للنظام الاشتراكى .

جاءت « الواقعية الاشتراكية » فى الأدب والفن ثورة هى الأخرى على ما كان سائداً قبلها ، إذ كان الأدب السوفيتى فى نهاية القرن التاسع عشر متخماً ببقايا واقعية أوصلها إلى الكمال « تولستوى » و « تورجنيف » و « دوستوفسكى » و « كنتشاكوف » . لكن آثارهم لم ترض القارئ على نحو كاف ؛ لأن عالمهم — عالم النبلاء — كانت قد دالت دولته ، ولأن الجمهور أخذ يتطلع نحو مستقبل ثورى . أما كتاب المعسكر الثانى الذين استلهموا الشعب أمثال « كورولنكو » و « فرسايف » و « غليب أوسبانسكى » و « بوميالوفسكى » و « جريجور روفتش » الذين ساروا على نهج الطبيعيين ، فإنهم تناولوا مادتهم من الحوادث اليومية الداكنة ، وتحدثوا عن آلام الشعب واضطهاده واستسلامه بطريقة تخلو من الإيجابية ، وتفتقر إلى الفن فى كثير من الأحيان .

وكان « تشيخوف » في ذلك الوقت وحده هو الكاتب الأكبر من كل من عداه . تبدو واقعيته في قصصه ومسرحياته شاملة . تحلل المجتمع الروسي من كل زواياه ، وتكشف عن مظالمه الاجتماعية وقيمه الهابطة ، وافتقاره إلى روح الشعر والجمال . وهي واقعية لاتعبأ بنقل قطاع من أدنى دركات الحياة موجه توجيهها حتمياً في المجتمع بقوانين العلم وتأثير الوراثة ، بمعنى أنه لا يعنى بتصوير « القطاع البيولوجى الحيوى » في قصصه ومسرحياته كالطبيين . ولم يحاول تشيخوف في قصصه إثارة القارئ بتصوير جوانب غريبة عن المجتمع ، أو اختيار أفراد منحرفين من شواذه ، أو بالتعبير عن الحب اليائس ولوعة النفس الضائعة ، ولم يلجأ إلى الأسلوب الصاخب الهادر أو الناعم المتأنق المبهرج . وإنما حاول تصوير الحياة على حقيقتها وبكل ما فيها من شفافية أيضاً . فعكس في قصصه مشكلات تبدو بسيطة للوهلة الأولى ، لكنه تناولها على نحو دقيق يفتح الأعين على أغوار الحياة الحقيقية ، وصراع نقائضها . واستطاع التعبير عن المعانى المقصودة بأسلوب بسيط كبساطة الحقائق الواقعية حين تتخلص من شوائب الأكاذيب . لا يستمد أسلوبه قوته ورونقه إلا من قوة الحق وجمال الصدق ، بعيداً عن التأثير العقائدى أو المذهبى . فقد كان تشيخوف يؤمن بأن الأدب يجب أن يظل فى منأى عن مجالات النضال السياسى والصراع الحزبى .

غير أن « مكسيم جوركى » في قصصه الواقعية التى كتبها قبل الثورة الاشتراكية فى روسيا ، اختلفت عن قصص تشيخوف من ناحية ، وقصص المعاصرين له جميعاً من ناحية أخرى ؛ وكان فنه أقرب إلى الواقعية الاشتراكية التى حددت معالمها فيما بعد . كانت واقعيته كشفاً عن المواطنة الإنسانية الرفيعة فى نفوس المطحونين ، كما كانت كشفاً عن مواطن الضعف فيهم ، ولم تكن بأى حال نواحاً على الفقراء والمشردين . وقد صور فى قصصه تضارب المصالح ، وتصادم الأغراض ، ونوازع الخير والشر ، والعاملين الجادين على اختلاف أهوائهم وأهدافهم . وناصر قوى الخير على قوى الشر . إن من يقرأ قصصه ينزل إلى معترك الحياة الحقيقية ، ويرى كل ركن من

أركانها التي لم يَخْتَفِ شيء فيها عن بصره النافذ وبصيرته القوية . ولم يكن جوركي يكتب للمترفين أو اللاهين العابثين من المتبطلين أو الباحثين عن مغامرات الحب وصور الجمال ؛ ولكنه كان يكتب للشعب المناضل في سبيل الحياة ، كى يعرف حقيقة حياته وما يدور حوله . وهكذا أشرقت قصصه ، حية ، ملونة ، ذات لغة قوية ، وأبطال غير اعتياديين ، خارجين من « ساحات الحياة الخلفية » :

وفي محاولته (قاريء ١٨٩٨) نقد «جوركي» الأدب المعاصر له ، ودعا الجمهور إلى اتباعه في طرق جديدة أكثر تنوعاً ، وألقى عليهم نظرة جديدة ، وطالبهم بالسعى نحوها ودعوة الأدباء إلى تقديمها في قصصهم حين هتف (اليوم ، اليوم دائماً ! رجال وأفكار وحوادث يومية ! ولكن أين الدعوة إلى الحياة الخالقة ، أين دروس الشجاعة ، والكلام القوي الذى يجعل للنفس أجنحة ؟) (١) فهو يريد أن يستمد الكتاب أحداث قصصهم وشخصياتها وأفكارها من الحياة العادية اليومية ، وأن تتضمن قصصهم دعوة إلى الحياة البناءة الخالقة . وهو لا يسعى من أجل أن يجعل « البطل » شيئاً مثالياً مرسوماً على أساس ميثافيزيقى عن طريق معارضته للإنسان العادى الفانى ، كما لا يريد أن يجعل منه نبياً مفتعلاً بقصد الإثارة ؛ ولكنه يرى فيه « شخصاً حياً واقعياً عادياً » ، وهذا وحده يحتم على الفنان أن يجد فيه صعوبة وتعقد وغنى عالمه الروحى ، بقدر ما يحتم عليه متابعة تطور مفاهيمه ومتابعة نشاطاته المحيية ، وأن يغور في أعماقه ليكشف حقيقة ذاته . فان ما يعنى « جوركي » هو تطور ذلك الإنسان ، وتغيره ، وتعزيز الأسس البطولية لديه . وقد توضحت سمات ذلك « البطل » في قصته « الأم » .

وفهم « جوركي » للناس لا حد له ، إنه يحبهم كما هم ، بعيوبهم وضعفهم ، فالإنسان عند « جوركي » هو سيد الحياة ، وهو العضو النشط الذى يستوعب

(١) « مكسيم جوركي » - ترجمة بهيج شعبان - دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٤

الواقع ويتحكم باستمرار في تطويره : (لو وجد في العالم شيء كبير مقدس لكان الإنسان السائر في طريق نموه المتصل . ولن يكون أقل قيمة إذا كرهني) (١) . لذا فإن الكاتب البروليتاري في نظره هو الذي يبغيض (كل ما يضطهد الإنسان من الخارج والداخل ، وكل من يمنع التطور الحر لاستعداد أمة) وهو الذي يحترم الإنسان (كينبوغ من الفاعلية المخصصة ويؤلف جميع الأشياء الجميلة وكل البلائع على الأرض) (٢) . ويجعل « مكسيم جوركي » هدف الأدب : تجميل العمل الجماعي الذي من شأنه أن يخلق أشكالاً جديدة للحياة ، وقيادة القارئ إلى النضال ، وحثه على إدراك عظمة المعركة المحتدمة في الحياة .

إن من يمعن النظر في أقوال « جوركي » هذه ، وكتاباته وآرائه التي نشرها قبل الثورة ؛ متعلقة بنوعية الأدب الجديد وهدفه ومنهجه وموضوعه الذي يطالب به ويدعو إليه ، سيجد أنه وضع اللبنة الأولى للواقعية الاشتراكية . كما أنه كان من أبرز الكتاب الذين ساعدوا على توضيح علم الجمال الواقعي الاشتراكي . ومنهم : فادييف ، وبرتولد بريخت ، وأنا زجرس ، ومارتن أندرسن زنكس ، وكارل رادك ، وجورج بليخانوف ، وروزا لوكسبرج . وغيرهم .

وفي أول مؤتمر للاتحاد العام للكتاب السوفيت الذي انعقد سنة ١٩٣٤ كان جوركي أول من أطلق التسمية الدقيقة لهذا الاتجاه الأدبي الجديد وهو في عنفوان نشأته مع نشأة البناء الاشتراكي في المجتمع السوفيتي . قال جوركي في خاتمة بحث قرأه على المجتمعين من الأدباء والفنانين : (إن الواقعية الاشتراكية تنظر إلى الكينونة على أنها فعل ، وتعتبر الوجود نشاطاً خلاقاً . وهدفها نمو المواهب الفردية للشعب نمواً دائماً لا يتوقف ، حتى يستطيع أن يقهر قوى الطبيعة ، ويستمتع بالحظ السعيد الذي جعله يعيش على أرض يريد الإنسان فيها — خلال استجابته للنمو المتواصل لاحتياجاته — أن يجعل من كمالها مكاناً

(١) و (٢) نفس المصدر — ص ٩٤ وص ٩٣ .

رائعاً لسكنى الجنس البشرى الموحد فى أسرة كبيرة واحدة (١) .
فالواقعية الاشتراكية تعتبر وسيلة قوية تدلل على تناسق التطور فى جميع
مناحي النشاط الهادف للذات الإنسانية ، بل وعلى زيادة وعى وإغناء العالم
الروحي للإنسان المعاصر .

ويفرق « كارل رادك » - وكان من أعظم النقاد نفوذاً فى روسيا آنذاك -
بين الواقعية المباشرة والواقعية الاشتراكية حيث يقول : (لا يوجد هذا الشئ
الذى يسمى الواقعية الراكدة ، ولا ذلك الذى يسمى الواقعية التى تصور ما
هو كائن ، وإذا كان كبار فناني الماضي الواقعيين - وحتى ولو على غير
علم - جدلين ديبالكتيكين وصوروا التطور بواسطة تضارب المتناقضات ،
فاننا لا نزال نبرز هذا الطابع الجلى لواقعتنا عندما نتكلم عن مذهب
« الواقعية الاشتراكية ») ، (ولا يعنى مذهب الواقعية الاشتراكية معرفة
الواقع كما هو فحسب ، بل معرفة اتجاه تحركه أيضاً . إنه يتحرك فى اتجاه
الاشتراكية ، إنه يتحرك نحو انتصار الطبقات الشعبية الدولية ، وإن عملا
فنيا يتكره فنان اشتراكي واقعي هو عمل يبين إلى أى اتجاه يدفعنا تضارب
الأمر المتناقضة ، ذلك الاتجاه الذى رآه الفنان وانعكست صورته فى عمله) (٢)
يؤكد « كارل رادك » إذن على تمسك الواقعية الاشتراكية بالمذهب الجلى ،
وعلى أنها لا تصور الإنسان فى حالة سكون ، بل تحاول تصويره فى حالة
حركة مستمرة خلال الصراع الدائر بين الطبقات والجماعات والأفراد وداخل
الذات البشرية نفسها . تلك هى فكرة « العرض الديناميكي » للحياة كما
يسميا « جوركي » .

(١) « الطليعة » - مارس ١٩٦٨ ملف خاص عن « مكسيم جوركي والواقعية
الاشتراكية » ص ١٤٨ .

(٢) « الفن والمجتمع » - هريوت ريد - ترجمة فتح الباب عبدالحليم - مطبعة شباب
محمد ١٩٥٤ ص ١٩٩ .

كذلك فان « الواقعية الاشتراكية » لا تجعل كل ههما مجرد إعطاء صورة لاضمحلال الرأسمالية وذهابها ، ولكنها تعنى أيضا بتقديم صورة لمولد تلك الطبقة ، أو تلك القوة القادرة على خلق مجتمع جديد ، ومدينة جديدة ، بمعنى عرض الواقع الجديد ، واقع الاشتراكية . وتتحدد وظيفتها في المقام الأول في تعضيد انتصارات الحاضر الثورية وتثبيتها ، والقاء الأضواء على الأهداف السامية التي يسعى إليها المجتمع في مستقبله الاشتراكي . وهي واقعية تقول بوجوب النظر إلى الحياة نظرة متفائلة ، ونظرة بناء لا نقد ، باعتبار ان نجاح الثورة وتحطيمها للقديم الفاسد يجب أن تتبعه مرحلة بناء وتعمير ، وهذه المرحلة تحتاج الى تفاؤل وثقة بالنفس وبالغير ، وأمل في المستقبل ، وقدرة على التحكم في المصير . ومن هنا أصبح أحد المعالم الرئيسية في الواقعية الاشتراكية تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته . فهي وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة الشعب ومشاكله ، فإن روحها روح متفائلة تؤمن بإيجابية الإنسان وإمكانياته على أن يأتي بالخير ، وأن يضحى في سبيله بكل شيء دون يأس أو تشاؤم أو مرارة . إن غايتها هي البناء ، وتطوير حياة الشعوب ، والوصول بها إلى مستويات أعلى (وليس هناك أدب كان تأكيدا إيجابيا للحياة والواقع مثل الأدب الواقعي الاشتراكي ، ولم يؤكد أدب آخر الثقة في الإنسانية ومستقبلها وفي القوة الخلاقة بلا حدود للناس مثل هذا الأدب) (١) .

ولارتباط هذا الاتجاه الأدبي الجديد بالعقيدة الماركسية من ناحية ، ثم لصلته بالنظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي في أول دولة تطبق النظام الاشتراكي في العصر الحديث من ناحية أخرى ، وجد له أصداء قوية ليس فقط عند الكتاب والمبدعين والنقاد ، بل عند السياسيين والقادة والزعماء . نجد « لينين » و « خروشوف » و « ماوتسي تونج » يطالب كل منهم الكتاب

(١) من خطاب « شويانج » نائب رئيس اتحاد الكتاب الصينيين الذي ألقاه بعد حركة التطهر الأولى ١٩٥٧ .

بأن يتخذوا موقفا انحيازيا ، وأن يحتضنوا قضية الطبقة المنتجة ، وبألا ينزّلوا عن الأغلبية الساحقة الشعبية التي تتجاوز الملايين بل عشرات الملايين ، وأن يكون انحيازهم المذهبي إليها جهارا ، ويقفوا مواهبهم على خدمتها ، على أن يكون ذلك بدافع من شعورهم وبمحض اختيارهم . ويوقف الناقد جورج بليخانوف « - إمام طلائع الواقعية الاشتراكية في روسيا - حياته للدفاع عن هذا الاتجاه ، فيفضح أكلوبة « الفن للفن » ومزاعم استقلال الفنان الذي يعتقد أنه يسبح فوق المعترك الاجتماعي ؛ ويؤكد أهمية الجهاد الطبقي المجيد في سبيل العلم والفلسفة والأدب والفن . ويعكف على دراسة الصلة بين الشكل والموضوع ، أي بين القلب وبين المضمون ، وينتهي إلى سبق المضمون الابدولوجي على القلب ، ويقرر أن الفن لا يشتمل على غاية في ذاته ، ولكنه يوجه الجماهير ويسدد خطاها .

وتثمر هذه الحركة النقدية وتلك الدعوة الجديدة غير قليل من الإنتاج القصصي . فقد بدأ كتاب القصة القصيرة والرواية يطبقون تعاليم المذهب الجديد في كتاباتهم خدمة للواقع الجديد ، وأداء لدور آمنوا بضرورته وأهميته . فيكتب (نيقولاى بوجودين) عن الثورة الاشتراكية مستلهما ذكريات التجربة ، وتصور (فيرانوفا) بأسلوب بسيط نشأة المزارع الجماعية وازدهارها بفضل جهود المواطنين الصادقين ووسائل تدليلهم للعقبات التي اعترضت سبيلهم ، وعبرت عن مختلف عواطفهم وخوارجهم خلال الكفاح المرير، وبعد الانتصار . ويسجل « شولوخوف » ذكريات الثورة في قصصه التي تصور الدور الذي لعبه مواطنوه في الحرب الأهلية ، وكذلك فعل « فادييف » . ويدرس « اليكسى تولستوى » حركة التطور التاريخي على أساس علمي ، كي يصور تحول الحياة في روسيا من القديم إلى الجديد ، ولينتحن الحاضر في ضوء الماضي ، ويبين الحقيقة مقابل الزيف . وقد تمكن بذلك من توطيد ثقة الشعب السوفيتي بنفسه وبالحاضر والمستقبل . وكانت حياة « أومستروفسكى » الخاصة مثالا لحياة الجهاد والتشبث بالأمل والاستبشار حتى

في أحلك الساعات وأخطرها ، وقد صور ذلك في قصصه وكتاباتة التي
اقتسمت بالواقعية .

وتتوجه الرواية السوفيتية كذلك نحو موضوع محدد ، يطرح كما تطرح
مشكلة ما . فرواية « مرغوى سيمينوف » الكبيرة (نتاليا تربونا) التي ظهرت
١٩٢٧ تدرس دراسة منهجية سلسلة من المسائل الخطيرة : أى مكان وأى
معنى تتخذه ردود الفعل العاطفية لدى « المرأة الجديدة » الفعالة المكافحة
المحملة بالمسئوليات في العمل . لقد جهد الإلهام الواقعي الاجتماعي للرواية
السوفيتية في ألا يغفل مشكلات الفرد في الحياة الجماعية ، لأن هذا الإلهام
بحاجة في أغلب الأحيان إلى هذه المشكلات ، باعتبارها ذريعة مفجعة ، وعقدة
قصصية تجذب الانتباه إلى تصوير المجموعة الاشتراكية . ويحد التحرك المنظم
للمجموعات والكائنات البشرية مسرحا له في رواية (محبو الأرض)
١٩٣٢ - ١٩٣٤ لميخائيل شولوخوف ، وبانو الخزان في رواية (الطاقة)
١٩٣٣ لفلادكوف والخطبة الخمسية في رواية (الزمان المتقدم) ١٩٣٤
لفلنتان كاثايف ، و (الدون الهادئ) لميخائيل شولوخوف تعتبر ملحمة
أسرية وتاريخية للسكان القوازي على نهر الدون . وفيها يروى بنبرة تاريخية
خصومات القرية والاختلافات الأسرية والفصول والأيام والمباهج وأخطاء
الحب وعنفه . ويشعر قارئ هذه الرواية بالوطء اليومي للحياة الجماعية ، وبالحياة
كما يشعر بها الإنسان مباشرة ، فيراها بعينه ، ويسمعها بأذنيه (إننا نرفض
أن نعز بهذا الفن الرأسمالي الذي يلتذ برسم عالم معزول للمشاعر والمصائر
الفردية ، إننا بحاجة إلى لوحات واسعة مخصصة للحركات الاجتماعية حيث
الإنسان جزء من مجموعة ولا فائدة له إلا في توضيح المبدأ الديالكتيكي للتقدم
الاقتصادي) (١) .

(١) « تاريخ الرواية الحديثة » - لبيريس - ترجمة جورج سالم - منشورات
عريقات بيروت ١٩٦٧ - ص ١٣٠ .

وتظل القصة الروسية القصيرة والطويلة ملتزمة بكل مبادئ الواقعية الاشتراكية فترة طويلة من الزمن ، تمكنت فيها من أن تزيد الشعب خبرة وإفادة وقدرة على الصمود والصعود في طريق التقدم . فلم تكن أداة للتسلية والمتعة ، أو وسيلة ينفس بها كل كاتب عن همومه وقلقه وإخفاقه ، ولكنها كانت قوة فعالة في المجتمع تعين على ذلك العقبات التي تقف في وجه التقدم لتضعف من سرعته . إلا أنها أخذت في الحقبة الأخيرة تمر بمراحل من التبدل البطيء ؛ وطفقت تقلل من الاهتمام بالموضوعات السياسية أو بأوضاع الصناعة والزراعة ؛ وأخذت تركز على أحداث الحياة العاطفية ، وتعنى بالحياة اليومية الخاصة وما يقع فيها من حوادث صغيرة وما تتأثر به من انطباعات آنية . وكأنما قد بدأت بعد عهد « ستالين » تبحث إلى الوجود تقاليد « تشيخوف » و « تورجنيف » و « بوزنين » . يشهد بذلك الإنتاج القصصي لكل من (يوري كازاكوف) صاحب مجموعتين للقصص القصيرة : (مانكا) ١٩٥٨ ، (في محطة القطار) ١٩٥٩ . و « يوري ناجيين » وله ست مجموعات قصصية ، و « سيرجي أنطونوف » الذي يعد أحد رواد قصة التحليل النفسي ، و « كوراينوف » و « ليونيد بيرنومايسكي » و « سيرجي فورونين » صاحب (الدانوب الأزرق) و « فلاديمير دودينسيف » صاحب قصة (رأس السنة) ١٩٦٠ .

وربما يكون هذا دليلا على أن « الواقعية الاشتراكية » بتلك المواصفات التي وضعها أعلامها من النقاد والأدباء ، هي مذهب واتجاه مرحلة معينة يمر بها المجتمع ، هذه المرحلة هي التي تشهد تحولا جذريا في علاقات المجتمع وطبقاته ونظمه واقتصادياته وقيمه ، بحيث يتبها للانتقال إلى مرحلة جديدة ومختلفة تتسم بالاشتراكية الاجتماعية أولا وقبل كل شيء ، ويعلو فيها صوت البروليتاريا كطبقة كانت مستغلة رغم كثرة عددها ، ويخفق فيها صوت

البورجوازية كطبقة مستغلة مع قلة عندها . وبالتالي فان الفن والأدب الجديد لا بد أن يخدم الطبقة الجديدة ، لأنهما كاتا يمجدان الطبقة القديمة المخلوعة في ظل سيطرة وسائل الانتاج الرأسمالية . وحينما يثبت النظام الجديد وتندعم قيمه ويصبح لا مفر من الالتزام به ولا أمل في الثورة عليه وتخطيه ، وحينما تقبل النفوس والعقول والقلوب والأذهان هذا النظام ، حينما يحدث هذا بعد مرور وقت ليس بالقصير ، يصبح من الميسور على الفن والأدب أن يتحلا نوعا ما من القيود الحديدية الملزمة والتي كانت حتمية في فترة التحول ومرحلة البناء الجديد .



نقادنا والواقعية الاشتراكية

وفي مصر ، كان الثوب الجديد الذى ارتدته الواقعية فى روسيا تحت اسم « الواقعية الاشتراكية » هو الذى بهر عيون النقاد ، فراحوا يطالبون الكتاب بضرورة ارتدائه والتحلّى به والتشبث بأهله . وظل صوت النقاد الواقعيين على التبرة لفترة طويلة من الزمن ، أخرست ما عداها من الثبرات . إذ ترددت أصداء مطالبهم فى كثير من الصحف والمجلات ، وفى الندوات . والمحافل الأدبية والمجالات الفنية . وساعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ الواقعية الشمولية على أن تنطلق حناجر النقاد وهى أكثر ما تكون قوة ، وعلى أن يقبل المبدعون والخالقون من الكتاب على إنتاج أدب وفن واقعى مخلص يعبر بصدق عن وجدان مصر الجديدة ، ويعمل باخلاص وجد على تجديد الحياة والتطور بالمجتمع المصرى نحو مستقبل مشرق .

والحق أنه لم يحدث فى تاريخ الأدب المصرى الحديث أن أسهم النقد بجدية وفاعلية واستمرار فى الدعوة لاتجاه أدبى وفنى بمثل ما ثبت من دعم النقد وتأيينه للاتجاه الواقعى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى عام ١٩٦١ . فقد شغلت « الواقعية » فكر النقاد ، فشغلوا الصفحات الطوال شرحا وتفسيرا وتقديما وتحليلا وتفصيلا للاتجاه الواقعى فى الأدب بعامة وللواقعية الاشتراكية بخاصة . ولا يملك أحد أن يدعى مجرد الادعاء بأن هذه الحركة النقدية لم تثمر على المستوى الإبداعي ؛ فقد كانت لها انعكاسات قوية جدا فى هذا الميدان . والقصة المصرية القصيرة على سبيل المثال ، لم تستفد من النقد فى مرحلة من مراحل تطورها منذ نشأتها قدر استفادتها فى هذه المرحلة ، بعد أن قطعت ذلك الشوط الطويل وحدها منفردة ، دون أن تصحبها حركة نقدية نشطة .

ولعل أول ما يلاحظ على ممثلى المنهج الإيديولوجى فى النقد الذى ميز هذه الفترة ، أنهم كانوا متأثرين إلى حد كبير بالماركسية ، ومؤمنين

ومؤيدين آراء وأفكار كارل ماركس وفردريك إنجلز ولينين الاجتماعية والاقتصادية والفكرية . كما أنهم تمثلوا كل كتابات « بليخانوف » و« ييلنسكي » ومدرسة النقد الواقعي الاشتراكي في روسيا ، تلك المدرسة التي تكونت حينما أصبح للأدب الروسي شخصية مستقلة تعبر عن واقع المجتمع الروسي على طريقها الخاصة . وكان « ييلنسكي » أول من اهتم بذلك الأدب البازغ وباتجاهاته الجديدة . وهو لم يجد فيه الصدق والأصالة فحسب ، ولكنه وجد فيه معولا ثوريا يحطم الأوضاع الجائرة ، لأنه كان يؤمن بأن تصوير الجور بصدق وسيلة من أنجع الوسائل لإشعال ثورة الصابرين عليه ، المستكينين لأحتكامه . وهو كفيل أيضا بإيقاظ الوعي والتبصير بسبل الخلاص وسبل البناء .

ولقد وضعت مدرسة النقد الإيديولوجي في مصر نصب عينها كل ما وصل إليه الأدب الروسي من تطور في أعقاب الثورة الاشتراكية الكبرى في روسيا . وحاولت احتذاء النقد الذي صحب ذلك الأدب الجديد هناك والذي بشر به . وجعلت مهمتها الأساسية إيقاظ ضمائر الكتاب — كما كانوا يقولون — وحفزهم إلى استكمال شخصيتهم ، وصقل موهبتهم ، ولفت نظرهم إلى ما يجري حولهم ، واستثارة نخوتهم ، واستنفارهم لنجدة المغبونين ، والوقوف إلى جانب الحق . ثم توثيق صلة الأدباء بالحياة والناس ، وتبصيرهم بما يسود مجتمعهم من نقائص في مثله المعنوية ونظمه المادية ، وما يلور في المجتمع من صراع في سبيل تغليب الجديد على القديم وتثبيت الأفضل . وحاول ممثلو هذا الاتجاه مقاومة محاكاة القديم ، أو محاكاة الأدب الأجنبي ، أو الاعتماد على المبالغة والتهويل .

أى أن الناقد الواقعي الإيديولوجي كان يحاول — كما يقول محمد مفيد الشوباشي : (تنقية الأدب من الأنانية والتبعية والنفاق والزيف حتى يصبح صورة صادقة حية للحياة الحقيقية بما تشتمل عليه من جهاد شريف في مختلف نواحيها . ومجمل القول أنه يقوم بمهمة المرشد الناصح لكل من الكاتب والقارئ على السواء دون أن يحاول التشريع للصياغة الأدبية ، أو تحديد الموضوعات

الفنية لها ، وفرض آرائه الذاتية وذوقه الخاص عليهما (١) فالوظيفة الرئيسية للنقد الايديولوجي تنحصر في توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف ولا إملاء ، ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين ، دون أن يضع الناقد للأدباء قواعد وقوانين يدعوهم إلى التزامها ، ومن غير أن يقيم من ذوقه الخاص ميزانا يقدر به الأعمال الأدبية .

بعدئذ تأتي مهمة تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها وإدراك مراميها القرية والبعيدة . وهي تفسر الأدب بوصفه جزءا من البنية العليا للمذهب الفكرى . فالأدب - بوصفه هذا - تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية ، بل اجتماعية . ذلك أن طريقة التفكير لطبقة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب فيشعرون بها ويعبرون عنها في أعمالهم الأدبية . ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أوثق اتصال بالبنية الاجتماعية . ففي عصور التحلل تكثر موضوعات الهرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تحرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التي من شأنها تبرير الواقع في الحاضر ؛ وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن آماني الطبقات الصاعدة . وتفسير العمل الأدبي على هذا النحو يعنى فيه بالمضمون إذ القصد الأول من هذه العملية هو وضع العمل الأدبي في مكانه من البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحركة فيه .

وثمة وظيفة ثالثة للنقد الايديولوجي هي تقويم العمل الأدبي والفنى في مستوياته المختلفة ، أى في مضمونه وشكله الفنى ، ووسائل العلاج كاللغة في الأدب ، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في التصوير .

(١) « الشعب » - العدد ٧٠٠ - ١٤ / ٥ / ١٩٥٨ - ص ٨ مقال (رسالة النقد الأدبي) ،

وتقويم الأدب في جوهره يقوم على أساس موضوعي لا نفسي أو ذاتي . فكل عمل أدبي يعد صحيحا مشروعا إذا صور جانبا واقعيا من الفترة التاريخية التي عاش فيها الكاتب . وترداد أهمية العمل الأدبي بقلدر رسوخ اصوله في وعي العصر الذي كتب فيه ، وعلى تصوير الكاتب لهذا الوعي تصويرا فنيا غنيا في واقعيته .. وقد اضطلع بهذه المهام مع فروق بسيطة ، النقد الذي قدمه محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ، ولويس عوض ، ود . محمد منثور وأحمد رشدي صالح ، وأحمد عباس صالح ، ومحمود عبد المنعم مراد ، ومحمد مفيد الشوباشي ، وحسن فؤاد ، وسعد مكاوي ، وعبد الرحمن الحميسي وعبد الرحمن الشرقاوي ، وسلامه مومي ، فيما تناولوه من آثار قصصية . بادئين بالتفسير كوسيلة من الوسائل لتقويم العمل الأدبي ، ثم لتوجيه الأديب نحو ما هو أفضل وأنفع . مركزين كل اهتمامهم نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع ، على أساس التفكير الاشتراكي وفلسفة الحياة الجديدة .

ثم آثار أصحاب المنهج الايديولوجي في النقد مجموعة من القضايا الهامة التي كانوا يؤمنون بها ويدعون إليها ، مثل قضية الفن للحياة والمجتمع وليس للفن ، وقضية الالتزام في الأدب والفن ، وقضية الفن والأدب الهادفين ، وتفضيل الأدب والفن القائد على الأدب والفن الصلدي . ذلك إلى جانب قضيتهم الأولى وهي تأييد الاتجاه الواقعي المستند إلى أساس فكري عقائدي يؤمن بالاشتراكية . وهم يرون أن كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها الآنية ومعاركها التي لا تنقطع .

فهذه المدرسة تؤمن أولا بأن هناك صلة حتمية بين الأدب والمجتمع ، ثم هي تحدد هذه الصلة بأنها صلة رسالة ، فتؤكد كذلك أن الأدب لا يكون أدبا حيا الا اذا كان الأديب صاحب رسالة في الحياة . ثم هي تحدد هذه الرسالة فتؤكد كذلك أن الأديب لا يكون أدبيا إلا إذا سخر قلمه لخدمة «التقدم» الاجتماعي ، ثم هي تحدد الأدب التقدمي بأنه الأدب الذي يستلهم الواقع المادي التاريخي وحده : (أما نحن فلا أدبنا رسالة ، وهذه الرسالة هي رسالة التقدم ،

والتقدم لا يكون تقدما إلا إذا كان جاهيريا ، أو شعبيا ، أو ديمقراطيا ، أو بروليتاريا أو أى اسم آخر تراه الكتل الانسانية المتراسة التى تسعى إلى الفكك من القيود الاجتماعية العاتية (١) أى أن يكون محمول الأدب الاجتماعى جاهيريا فى مادته ، جاهيريا فى مقصده أو جاهيريا فى قلبه .

ومن أجل تحقيق هذه الأهداف بدأوا برفض الأدب الغافل عما يدور حوله من صراع بين قوى الخير والشر ، بين الحق والظلم ، وازدراء الأديب المنزوى فى برجه الذى لاتعلو حياته محيط نفسه ولايستطيع أن يخلص من الضيق والملل والخوف من الفناء الذى يهدده من كل جانب : (نحن نكتب الأدب فى سبيل الحياة .. ولانكتب الأدب للأدب .. أما زمن البرج العاجى فقد مضى وانقضى .. مضى زمن كان فيه الأديب ينزوى فى قصره المسحور ويحيا فى ترهات أحلامه منعزلا عن تيار الحياة .. انتهى الأدب الأنانى .. انتهى الأديب الذى يعبد نفسه ويزعم للناس أنه يعبد فنه ، فان لم يكن قد انتهى فسوف نعمل على إنهائه .. فنحن على أعتاب عصر جديد .. ونحن نكتب الأدب فى سبيل الحياة الجديدة) (٢) .

الأدب والفن فى تصور مدرسة النقد الأيديولوجى الواقعى لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها ؛ لذا فان الأديب أو الفنان يجب ألا يعيش فى المجتمع ككائن طفيلى أو شاذ أو جبان أو هارب أو سلبى أو مهرج ممسوخ ، ولكن عليه - وخاصة فى البلاد المتطلعة إلى الوثوب ومسايرة ركب الإنسانية العام - أن يؤدى ضريده ، وأن يتحمل جانباً من مسئولية المعارك التى يخوضها الوطن والشعب حتى ولو أصابه الضر من تلك المعارك (.. انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين

(١) «الجمهورية» - العدد ١٨ - ٢٤/١٢/١٩٥٣ - ص ١٠ مقال د. لويس عوض عن (المكاثرة والأدب) .

(٢) «الجمهورية» - العدد الأول - ٧/١٢/١٩٥٣ - مقال (الأدب فى سبيل الحياة) د. لويس عوض - ص ١٠ .

على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ ، أو المنطوين على أنفسهم ، أو
المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياح وخيبة آمالهم في الحياة ،
وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم
ومصير الإنسانية كلها ، وبخاصة في عصر تسير فيه الاكتشافات العلمية بخطى
حشيئة (١) .

إن ظروف المجتمع الجديدة لا تسمح للأديب بأن يقف مكتوف اليدين
معصوب العينين أمام الأحداث التى تمر بالبلاد من حوله . إن عليه أن يشارك
في تنمية الوعي لدى الطبقات القارئة ، وأن يسهم في حل مشكلاتها وأن يدفع
بها إلى النضال في سبيل طريق جديد ومستقبل أرغد . إنه أصبح مطالباً بتحويل
أدبه إلى قوة فعالة تتأثر بحياة الشعب فتؤثر فيه وتعينه على رفع مستواه الفكرى
والأدبى والمادى (لقد أصبح الأدب وظيفة اجتماعية ذات رسالة عامة ،
أخطر من جميع الرسائل . إن الأديب الحديث هو النبي في عصر ما بعد
النبوات . هو في الأمام وغيره من الساسة والعلماء ورجال الحرف من ورائه
لا لأنه أسمى منهم ، بل لأنه أنضج فكراً ، وأقدر على التعبير والتوجيه . إنه
في المقدمة لأن مهمته تقتضى ذلك كما تقتضى مهمة الدليل أن يكون أمام
الصفوف لا لذاته ، بل لوظيفته . ومسئولية الأديب أصبحت أخطر من
مسئولية أى شخص آخر . لأن خطأ الذى يوجه المجموع ، أفدح وأخطر من
خطأ الذى يقوم بجانب من التنفيذ . إن أثر الأديب عام شامل ، وغيره مكلف
بواجب جزئى ، محصور في نطاق معين) (٢) .

هناك إذن مسئولية اجتماعية خطيرة ملقاة على عاتق الأديب الملزم أو
المرتبط كما سماه سلامة موسى ، أى الذى يرتبط بالمجتمع فيحس بأنه مسئول

(١) « النقد والنقاد المعاصرون » - د . محمد منور - مكتبة النهضة ومطبعها ١٩٦٤
ص ٢٣٥ .

(٢) « المصرى » - العدد ٥٤٨٥ - ١٩٥٣/٣/٥ - « نحو أدب جديد » - محمود
هبدالمنعم مراد .

أمام مجتمعه ، وأنه إمامه الذى يقوده ويرشده وينشد صلاحه وخيره ، ويستنهض سواد الناس ويصيرهم بحقوقهم : (إن الأدباء الجدد يطلبون أدباً عضوياً يرتبط بالمجتمع ويؤدى فيه وظيفة حيوية بحيث يساعد على أن تسير الحياة الاجتماعية وفق الشرف والإنسانية والخير ومكافحة الشرور ، شرور الاستبداد والاستعمار والفاقة والمرض والخبث والدعارة . والأدب هنا عضوى من حيث إنه يؤدى فى الجسم الاجتماعى خلعة معينة كما تؤدى اليد أو القدم خلعة معينة للجسم البشرى . وبمعنى آخر ليس هو أدب الترف أو التسلية الذى يمكن الاستغناء عنه . أى ليس هو أدب البلاغة ، كما فهمنا معنى هذه البلاغة فى كتب البلاغة العربية . فهو لا يبالى تلك النبرات والنغمات إلا بمقدار ما يستطيع أن يؤدى بها خدمته أى عضويته فى النشاط الاجتماعى) (١) .

ومادعاه سلامة موسى بالأدب المرتبط أطلق عليه النقاد اليساريون الأدب الملتزم ، وما سماه سلامة موسى بالأديب المكافح وصفه النقاد الأيديولوجيون بالأديب الملتزم الذى تتحدد رسالته فى تصوير كفاح المجتمع لنيل حريته ورفع مستواه ، ثم فى تبصير المجتمع بمواطن قوته ومواطن ضعفه ، وفى تمكينه من مضاعفة قوته ومعالجة ضعفه ، وكذا تمهيد سبيل تطوره ودفعه إلى الأمام فى طريق التقدم الإنسانى . فالأديب الواقعى الحق هو الذى يحدد لأمته فى إنتاجه ولأبطاله فى قصصه ، موقفاً من الصراع الاجتماعى الذى يسيطر دائماً ويقبض على ناصية المجتمع ، لأنه وحده القادر على إدراك الجديد الذى سيطرد القديم ليحل محله . وتكون مهمته كما قال « مكسيم جوركى » (قابلة . . . وحفار قبور) أى أنه حفار قبور لكل التقاليد والقيم البالية التى تعوق تقدم الإنسان والمجتمع ، وقابلة تلد وتلقى القيم الجديدة التى تشير إلى انتصار الإنسان والحق والعدالة والمساواة .

معنى هذا أن نقاد المدرسة الواقعية الأيديولوجية وضعوا أول أساس للفرقة بين الأدب القديم والأدب الجديد ، ألا وهو واجب الفنان تجاه المجتمع

(١) « الأدب للشعب » - سلامة موسى - الانجلو المصرية ط ١ - ١٩٥٦ - ص ٣٣ :

والإنسانية ، وضرورة التجائه إلى الواقع والحياة وتفاعله معها ، وإبراز المتناقضات فيهما ، وتصوير آلام المجموع ، والدفاع عن الحريات والأحرار ، أى تخلص حياة الإنسان من كل ما يشوبها ويهددها : (إن كل أديب موهوب لا يرضى طموحه شيء مثلاً يرضيه قيامه بدور القائد في مجتمعه الزاحف أبداً إلى الأمام ، ويحمل كبار النقاد هذه الحقيقة بأن الشعوب لم تعد تقنع اليوم من الأديب بأن يكون صدى لمجتمعه ، بل تطالبه بأن يتحول إلى قائد له . هذا هو المعنى الحقيقي لفكرة الالتزام في الأدب ، وهى الفكرة التى لاتسعى إلا إلى دعوة الأديب والفنان إلى تحمل مسئوليته وقيادة معارك شعبه والانتصار لقضاياها العادلة ، وهى فكرة يعبر عنها أحياناً بعبارة الأدب الهادف ، ولكنها فى جميع الحالات أبعد ما تكون عن المساس بحرية الأديب والفنان (١) .

و كما أن العلم على حد استشهادهم يمد الإنسان بالمخترعات وغيرها مما يساعد الإنسان فى السيطرة على الطبيعة وإخضاعها لمصالحه وإرادته ، فالأدب الواقعى يجب أن يمدّه بالقصة والمسرحية التى تساعد فى التغلب على شرور مجتمعه وتعمل على تقيمه عن طريق تغيير حياة الملايين التى تعيش داخله وتكون واقعها . ذلك أن واقع المجتمع هو عبارة عن حياة الملايين ، والأدب ليس مجرد صورة مأخوذة من الحياة ، وإنما هو تعبير أكثر الناس إدراكاً له تعبيراً يهدف إلى تغيير المجتمع الذى لا يمكن أن يتغير إلا بتغيير هذه الحياة : (إن الكاتب العظيم هو الذى يغيرنا بحيث نحس عقب قراءة كتابه أننا لم نعد كما كنا قبل قراءته .. وأننا تغيرنا إلى أعلى) (٢) . وإذا فهم الكاتب وضعه الحقيقى فى المجتمع ، وأدرك مسئوليته الكاملة ، ونهض بالدور القيادى الحر الذى يعزز مكانته ، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة ، فإنه لابد مستجيباً لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية .

(١) « الكاتب » - العدد ٢١ - ديسمبر ١٩٦٢ - مقال د : محمد مندور (الالتزام ومسئولية الأديب) ص ١٥ :

(٢) « الأدب للشعب » - سلامه مومى - الانجلو المصرية ط ١ - ١٩٥٦ - ص ١٠٩ :

وحتى يكتمل للأديب الواقعي فهمه للدور الذى يجب أن يلعبه فى المجتمع عليه أن يؤمن بأن الثقافة ليست أبنية فكرية أو أدبية أو فنية متعالية ، منفصلة عن الحياة الاجتماعية ، وليست ذات خصائص ذاتية مستقلة تماماً ؛ بل هى التعبير المباشر عن الحياة الاجتماعية ، وليست خصائصها إلا انعكاساً لما يجرى فى المجتمع من أحداث ومواقف اجتماعية وعمليات إنتاجية . وهى ليست مجرد انعكاس سلبي للحياة الاجتماعية كما تنعكس صورة الشئ فى المرآة ، بل إنها فى الوقت نفسه جزء متكامل من هذه الحياة وقوة دافعة فى قلبها . هى تعبير عنها ، وهى قوة موجهة داخلها . إنها ليست صورة باردة يتأملها المجتمع أو يتذوقها فى لا مبالاة ، وإنما هى تيار دافق من الوعي يعبر عن المجتمع وينبض فى قلبه بالحركة والتطور ، وتتجسد فيه حقائق المجتمع وطبيعة ما يجرى فيه من أحداث ومواقف . ولهذا فالثقافة تعبير عن المجتمع ، وأداة لتغييره وتطويره فى نفس الوقت : (إن الثقافة مصدرها الشعب ، مصدرها القوى المنتجة العاملة فى المجتمع . على أن اتجاه الثقافة إلى الشعب مرة أخرى ، يعنى أن تتاح للشعب — فى نطاق واسع شامل — أن يتذوق ثقافته وأن يختبر جودتها وأن يقول فيها كلمته وأن يفاعل بها ، وأن يخصصها بتجرباته وحكمته المستمدة من نضاله اليومي ونضاله الوطني معاً) (١) ومادام الأديب الواقعي يؤمن بهذه النظرة إلى الثقافة ودور الشعب فيها تأثراً وتأثيراً ، فما عليه إلا أن يحيا حياة الناس ، حتى يكتب لهم أدباً يفهمونه ، وحتى يتحدث عن أشياء حقيقية فى حياتهم ، ليحيى أدبه تعبيراً صادقاً عن الواقع الذى يعيشون فيه .

ونحن نرى أن معظم هذه القضايا التى أثارها مدرسة النقد الأيديولوجي الواقعي بعيد قيام الثورة مباشرة (منذ العدد ٥٥٦٣ الصادر فى ١٩٥٣/٥/٢٣ بجريدة « المصرى » ، بدأ د . عبدالعظيم أنيس سلسلة مقالاته (فى الأدب الواقعي) — وفى ١٩٥٤/١/١٠ أخذ هو ومحمود أمين العالم يكتبان « من أجل ثقافة مصرية » — ومع بداية صدور صحيفة « الجمهورية » ١٩٥٣/١/٢٧

(١) « الهدف » — مايو ١٩٥٧ — مقال محمود أمين العالم (كيف نتجه بثقافتنا الوطنية) ص ٣٢ .

أخذت تبرز قضايا النقد الجديد وتعددت المناقشات وكثرت بين أنصار الجديد والمتمسكين بالقديم) نبتت جذورها في الفترة السابقة على الثورة ، وكانت الأرض صالحة لإنبات هذه البذور الجديدة : أرض الواقع الفكرى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى والثقافى ، بل إنا عرفنا أن أول من ظفرتنا لديه بنزوع صارم نحو تطبيق النظرية الماركسية على الأدب ، وتفسير العمل الأدبى تفسيراً مادياً على أساس علاقته بالبناء التحتى أو البنية التحتية فى المجتمع والعلاقة الجدلية بين البناء العلوى والأساس الاقتصادى ونظام الإنتاج المادى السائد ، كان هو « محمد مفيد الشوباشى » .

ونلمح بوادر تطبيقه هذه النظرية على أدبنا العربى فى مقال نشره عام ١٩٤٠ بعنوان (مصر تتجه نحو أدب القوة - الصناعة تؤثر فى أغانيها وموسيقاها وقصصنا) (١) ، وحاول تفسير المراحل التى مر بها الأدب العربى منذ أقدم العصور ، وإبان الحضارة الفارسية ، وأثناء الحكم التركى ، وفى عهد محمد على ، وإسماعيل ، وبعد قيام ثورة الشعب فى ١٩١٩ . رابطاً بين تدهور أو نمو وازدهار الحالة الاقتصادية ، وبين نمو أو تدهور أو ازدهار الأدب وإشراقه أو ضعفه . وبدأ أنه يؤمن بأن الحالة المادية الاقتصادية هى أقوى اللواغ المؤثرة فى الانسان من الوجهة النفسية والاجتماعية والجسمية والذهنية ؛ لأنها الموجه الأول لتفكيره . وبما أن الأدب أوضح مظاهر التفكير ، فإن تأثير الحالة الاقتصادية ينعكس على مرآته ، وإذا درست الحياة الأدبية فى أمة من الأمم ، أمكن إرجاع تياراتها ووجهاتها إلى أسباب مادية اقتصادية . . ثم تبلور هذه النظرة رويداً رويداً ، ويزداد حماسه فى المقالات المتعددة التى أشرنا إليها مسبقاً والتى شغلت مجلته (الأديب المصرى) . وطفق يتحمس لهذه النظرية بعد أن ساعدته ظروف المجتمع ، ونمو الفكر التقدمى اليسارى به ، والتنظيمات الثورية السرية التى اضطرت فى جوانب الحياة المصرية . وما لبث أن أضاف إلى تفسيره للأدب تفسيراً مادياً مهمة جديدة للأديب سماها « الكفاح والنضال » مثل سلامة موسى . ويجد لنفسه متنفساً فى مجلة

(١) « العزيمة » - العدد ٢٠ - ٢٧/٦/١٩٤٠ - ص ٩ .

(الثقافة) ١٩٥١ ، بعد أن صودرت مجلته وأغلقت أبوابها ، لكنه يظل على ولائه لفكرته وعقيدته التي لا تنفك تواجهنا في كل كلمة يخطها وكل سطر يكتبه ، فيمهد بذلك هو ورفاقه من أمثال سلامة موسى ، ثم د . محمد مندور ، ود . لويس عوض الطريق لأصحاب المنهج الايديولوجي في النقد ، ويفتحوا الباب على مصراعيه للمبدعين من كتاب المدرسة الواقعية (١) .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إنهم تصلوا للكلاسيين من الأدباء الذين رأوا في الدعوة الجديدة والآراء الثورية الجديدة تحطيا لقوالب وأشكال ومفاهيم ظلت راسخة في الأذهان طويلا . والدليل على ذلك تلك المعركة الأدبية التي قامت بين د . لويس عوض ود . محمد مندور ود . عبد الحميد يونس وإسماعيل مظهر ، وبين د . طه حسين ، وكذلك بينه وبين محمود أمين العالم ود . عبد العظيم أنيس ومحمود عبد المنعم مراد وعبد الرحمن الشرقاوي . والتي انتهت إلى تثبيت أقدام أولئك الذين درسوا الأدب في ضوء الواقعية والاشتراكية الماركسية .

وكانت حصيلة المعركة التأكيد على أن مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية . وأن الصورة الأدبية عملية لتشكيل

(١) للتأكد من ذلك انظر مقالات محمد مفيد الشوباشي المنشورة بمجلة (الثقافة) ، ومنها :

(١) والان ... ما رسالة الأدب ؟ العدد ٦٧١ - ١٩٥١/١١/٥ - ص ١٠

(٢) ما الأدب الحني الحر ؟ وكيف الوصول اليه

العدد ٦٧٤ - ١٩٥١/١١/٢٦ - ص ٨

(٣) الأدب الضال العدد ٦٧٧ - ١٩٥١/١٢/١٧ - ص ٩

(٤) ثورة مصر على الاستعمار تقرب من مرحلتها الحاسمة

العدد ٦٨٣ - ١٩٥١/١/٢٨ - ص ١

(٥) تشبثنا بالقديم يحقق أهداف الاستعمار العدد ٦٩٤ - ١٩٥٢/٤/١٤ - ص ١٢

(٦) الأدب السياسي : : : : : العدد ٦٩٩ - ١٩٥٢/٥/١٩ - ص ١

(٧) التفاعل الطبيعي بين النهضة الأدبية والمادية

العدد ٧٠٠ - ١٩٥٢/٥/٢٦ - ص ٦

هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته . وإن العملية النقدية ليست دراسة الصياغة في صورتها الجامدة فحسب ، بل هي استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبي ، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات (١) .

أما موضوع العمل الأدبي الذي وقفوا عنده طويلا ، واستندوا إليه في دفاعهم عن وجهة نظرهم النقدية والابداعية على السواء ، فإن عبدالرحمن الشرقاوى يحدده في مقاله عن (محنة الأدباء) وهو بصدد الرد على دعاوى الشيوخ من الأدباء قائلا : (إن أدباء الغد يدركون أن الأدب هو تعبير عن الحياة الانسانية في تفاعلاتها المتشابكة . إن موضوع العمل الفني هو حياة الانسان او موقف من حياة الانسان في إطاره الاجتماعي وصلاته ومفهوماته وحركته ليسيطر على قوى الطبيعة . . هو اللحظة الراهنة التي هي حركة وأثر وجزء نابض من كفاح الإنسان في سبيل حياة أفضل . كفاحه ضد قوى القدر ، وضد العجز ، والضعف البشري الذي صنعه أوضاع بالذات) (٢) .

فالأدب الواقعي الذي يطالبون به والذي يحتاجه المجتمع في مرحلته الجديدة هو ذلك الذي (يؤمن بالانسان ويفتح أمامه طريقا إلى المستقبل . . يربط إنسان الغد بانسان اليوم ، ويؤمن أن إنسان اليوم البطل ليس انسانا بلا نسب . وينبع من إدراك عميق للتاريخ ، وفهم دقيق لكل القوى التي صنعت التاريخ ، يقاوم الأخطار التي تهدد حياة الانسان ، ويصون شرف الثقافة من الامتهان . . ولا يزيغ الحياة والواقع . . يؤمن بأن المغامرات « السابحات الفاتنات » و « عزيزتى انتونيا » ليست هي القيم العليا التي أثرت في الآداب العالمية وليست هي المعجزة التي ستنتقد الأدب المصري من اللهو واللعب) (٣) .

(١) « قصص واقعية من العالم العربي » - تقديم محمود أمين العالم وغائب طعمة - دار النديم سبتمبر ١٩٥٦ - ص ٢٢ .

(٢) و (٣) « المصري » - العدد ٥٤٥٧ - ١٩٥٣/٢/٥ - ص ٨ .

أدباء الغد إذن أو الواقعيون الذين يرسمون خطى الواقعيين الاشتراكيين الروس يؤمنون — على نحو ما رأينا جوركي وأتباعه — لإيماننا راسخا بمقدرة الإنسان على التطور والإبداع ، وبأنه كائن كريم في عنصره ، ينزع دائما إلى الحياة الحرة الكريمة . ويعمل من أجلها ، وله المقدرة على بلوغ ما يريد . وليس ثمة « قوانين » في الطبيعة تمنعه من تحقيق غاياته وأشواقه الانسانية ، ليس ثمة « قدر » يلعب به ولا « قوة غيبية » تحدد مجرى حياته . . إنه سيد نفسه في نطاق من العلاقات الاجتماعية تجعل هذه السيادة غنية بكل ما يسعده ويهجه . وهم لذلك متفائلون إلى أبعد الحدود . . يرون من خلال ظلام الواقع والمآسى والدموع التي يصنعها الانسان لأخيه الانسان بشائر مقبلة سعيدة . . فثبات الانسان في وجه المصاعب ، وجهاده اليومي المضني ، والوعي المتعظم بمشاكل الحياة ، والنقمة المتفاقمة على الأوضاع المزرية ، والحب والأمل والاصرار ، كلها بشائر تلك الحياة المقبلة او المرتقبة . وهؤلاء الواقعيون يحتمون على الأديب الواقعي الاشتراكي أن يعبر عن فكرة ما ، ويقف إلى جانبها ، بمعنى أنه لابد من أن يقف موقفا ما من الحياة يدافع عنه . موقف مميز واضح له ارتباط قوى بمشاركة الأديب في الأحداث التي تجري والحوض فيها وتبنى شعاراتها . . وأخيرا فانهم يذهبون إلى أن الأدب بصورة عامة (نوع من العمل لا يمكن أن تنقطع صلته بالتجارب والأعمال الأخرى التي يؤديها الأديب في حياته فهو مرتبط بها أيما ارتباط . . يعكس نشاطاته الاجتماعية وموضعه من المعركة) (١) .

هذه في الأغلب الأعم هي الأسس العامة التي دارت في فلكها دعوة الكتاب والنقاد الجدد الذين التزموا بقضايا الإنسان والمجتمع ومشكلاتهما ، والذين ارتضوا إلى أن يكون الفن والأدب صاحبي وظيفة حيوية وانسانية واجتماعية وقومية ، بعد أن أصبحتا مرتبطتين ارتباطا وثيقا بمشكلات الملايين

(١) « قصص واقعية من العالم العربي » — تقديم محمود أمين العالم وغائب طعمة — دار النديم ط ١ سبتمبر ١٩٥٦ — ص ٢٥ .

وبوجدانهم وتطلعاتهم . ومهما يكن من أمر فقد كانوا جميعا متعصبين لوجهة نظر واحدة ، متحمسين لأيديولوجيتهم ، وللفكر الماركسي الذي أخلصوا له ودافعوا عنه ، وراحوا يطبقون كثيرا من تعاليمه المتصلة بالأدب والفن ، بل راحوا يلزمون الكتاب بما ألزم به نقاد روسيا في العشرينات والثلاثينات في مجتمع كان قد قطع شوطا كبيرا نحو تطبيق الاشتراكية .

ومع ذلك فإنهم في مجموعهم ، بدافع من إخلاصهم لعقيدة آمنوا بها (تحملوا مسئولية الخلق الفني حتى في أزمنة الأزمات كما كانوا في مجموعهم أبناء بررة للثورة أثبتوا بالجد والإخلاص والموضوعية أنهم قادرون على تجديد الحياة وعلى التعبير بصدق عن وجدان مصر الجديدة) (١) كما يقول الدكتور لويس عوض . وإن كنا نرى أن ثمة كتابا آخرين ليسوا ماركسيين تحملوا مسئولية الابداع الفني ، وساعدوا على تجديد الحياة ، والتعبير بواقعية وصدق عن وجدان المجتمع والإنسان الجديد والعلاقات الاجتماعية الجديدة .



(١) « الأدب والثورة » - د. لويس عوض - دار للكتاب العربي ١٩٦٧ - ص ١٦٣

نحو تصور لاتجاه واقعى شمولى

ويبقى أن ننظر فى « الواقعية » كاتجاه أدبى حددوا هم أبعاده ، وحاكوا فيه تماماً ذلك الاتجاه الذى ساد النقد والأدب فى روسيا الثورة . . ففهم من أطلق عليه « الواقعية الاشتراكية » كالشوباشى وسلامة موسى ، ومنهم من أسماه « الواقعية الجديدة » كالعالم وغائب طعمة وحسين مروه . . ورأوا أن المجتمع المصرى الجديد - وبخاصة بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ - إن يكن فى حاجة إلى مذهب أدبى وفنى ؛ فإنه فى أشد الحاجة إلى « الواقعية الاشتراكية » كما حدث فى روسيا تماماً بعد الثورة . واستنادا إلى هذا فانهم رفضوا أى منهج واقعى آخر ، أو أى أسلوب فنى آخر لا يتفق كل الاتفاق مع مبادئ الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة كما حلا للبعض أن يصفها على نحو ما فعلوا بالنسبة للكلاسيكية الجديدة . حتى وإن اتصل هذا الأسلوب وذلك المنهج بالواقعية كاتجاه أدبى وفنى موضوعى ، لايعنى بمحاكاة الواقع وتصويره آلياً ، بقدر ما يحتفل بالمضمون الذى يصبه الأديب أو الفنان فى الواقع ، ووجهة نظره إلى الواقع ، وحكمه الذى يوحى به من خلال الصور الفنية التى اختارها لموضوعه .

وإن دل هذا على شيء ، فانما يدل على أنهم تعصبوا والتزموا للمرحلة الأخيرة من مراحل تطور الاتجاه الواقعى فى الفن والأدب ، واكتفوا به ، وتناسوا ما عداه ، وأصبح على الكاتب لى يكون واقعياً أن يحصر فنه وفكره ووجدانه فى هذه الحجرة المغلقة ذات الجدران السميكة والنوافذ الموصدة التى لا تسمح حتى بدخول نسمة هواء رطبة. فالواقعية التقليدية عندهم سلبية ، على الرغم من أنها كانت اتجاهاً فكرياً وفنياً ساد آداب القرن التاسع عشر الروسية والغربية . وتمكنت من أن تؤدي دوراً هاماً فى المجتمعات التى عاصرتها ، إذ كشفت على أقل تقدير - كما يقول جوركى فى كتابه الأدب

والحياة - عن منابت « السوس » الذى ينخر فى هيكمل الرأسالية والبناء
للبورجوازي للمجتمع . كما أنه فى ظروف الواقع الرأسالى تقف الواقعية
التقنية حليفة للواقعية الاشتراكية ، مؤيدة للاتجاهات الاجتماعية الاصلاحية
والأمانى التقدمية . وأن الواقعية التقنية ليست إلا مرحلة الانتقال إلى
الواقعية الاشتراكية ، وأن تحول الفنان منها إلى الأخيرة خطوة إلى الأمام ،
فى حين أن تحوله من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية التقنية يعتبر ردة وخطوة
إلى الوراء . كذلك فإنهم لم يعيروا « الواقعية الفنية » التفاتاً ، ليس جهلاً بها ،
ولكن حباً عارماً للواقعية الاشتراكية . ورفض كل شىء فى الفن أمر لا يقره
منطق . كما أن التعصب الأعمى لشيء واحد تعسف لا يقبله الواقع ولا يتفق
مع سنة التطور . فى داخل الشىء الواحد جوانب قوة وجوانب ضعف
ومكناً !! وفى أدبنا الحديث والمعاصر ، كان من الصعب جداً إلزام الكتاب
فى ١٩٦١ باتباع كل القواعد التى التزمها الواقعية الاشتراكية فى روسيا ،
لسبب بسيط جداً ، هو أن الثورة حتى ذلك الحين لم تكن قد خلصت المجتمع
نهائياً من جميع مظالم الماضى ومفاسده وما خلفته من رواسب ، كما أن
الأرضية العقائدية والفكرية لم تكن قد اتضحت بعد (٥) . وهذا جعل الكثير من
الكتاب يلجأون إلى الماضى القريب ليكشفوا عن فساد ومظالم يحسون أنها
لا تزال مستمرة ، ولكنهم يحرصون على إظهارها فى ثوب الماضى تاركين للقراء
أن يقولوا كلمتهم فيما إذا كنا قد تخلصنا منها نهائياً أم مازلنا فى حاجة إلى مزيد
من الجهد الثورى للقضاء عليها . واعتقدوا أن مهمتهم فى تلك الفترة تنحصر
فى عون الناس على فهم أنفسهم ، وتبين نزعات الشر وأسباب الخطأ فى
سلوكهم الفردى والجماعى . أما مطالبهم فى ظل تلك الظروف بتنفيذ أوامر
الواقعية « الانحيازية » فقد كانت كفيلة بأن تحيل أديهم إلى مجرد دعاية خطائية ،
مما يفقده طابعه المميز ؛ إذ يختلط بغيره من أنواع الكتابة السياسية والاجتماعية

(٥) فقد كان المجتمع آنذاك فى مرحلة اتسمت بالقلق من أجل البحث والرغبة فى
للوصول إلى خير ما يمكن الوصول إليه بالنسبة لظروف المجتمع وحاجاته ومطالبه . لذلك
فانه كان غارقاً فى التفكير والموازنة والتأمل والمقارنة والاجتهاد .

فتنعدم جاذبيته الخاصة وقلرته الفائقة على غزو النفس البشرية . وهناك أعمال
قصصية كثيرة حاولت تطبيق كل تعاليم « الواقعية الاشتراكية » فلم تثمر
سوى الإخفاق الشديد من الناحية الفنية .. ولعل مرجع ذلك من ناحية أخرى
أن « الواقعية الاشتراكية » قد فهمت خطأ . كأن يقال إن ميدان الفن
الاشتراكي هو أن يدور حول « البروليتاريا » : حياتها وكفاحها ونضالها
السياسي من أجل الوصول إلى مرحلة الديكتاتورية البروليتارية. والواقع أن
التجارب الفنية التي قدمها فنانون تقلميون أثبتت أن أي موضوع يتناوله الفنان
الاشتراكي من الممكن أن ينتج عنه فن اشتراكي واقعي ، فقد كتب
« فاست » (سبارتاكوس) وكتب « أراجون » السلسلة الروائية (العالم
الحقيقي) وكتب جوركي « كلیم ساموجين » . وكل هذه الأعمال لم تضع في
بؤرة الضوء منها حياة الطبقة العاملة بالذات . يضاف إلى هذا تصورهم بأن
القصة أو المسرحية لابد أن تكون النهاية فيها « متفائلة » . ثم ضرورة أن تكون
« الشخصية » قوية صامدة متصلة الشرايين على طول الخط في القصة أو
المسرحية . في حين أن « اللون الهادي » لشولوخوف ، و (كلیم ساموجين)
لجوركي تنفي هذا الزعم تماماً . وثمة قضايا أخرى تتعلق بذات الكاتب ،
وتغليب الهدف والمضمون ، وحمية انحيازه كما قال لينين ، والقول برفض
العاطفة ، والخيال ، وماشابه ذلك ، مما يستلزم ضرورة مناقشته من أجل
تصور جديد لواقعية غير تعسفية ! ومنذ البداية ينبغي أن نضع تصورنا
للواقعية التي نسعى جاهدين في محاولة بلورة مفهوم جديد لها في ظل هذه
التحفظات :

أولا : أننا نؤمن بأن الفن ظاهرة جمعية في أصلها وفي تطورها . وهو
ليس شيئا من لاشيء ، وإنما هو شيء من أشياء كلية قائمة فعلا في المجتمعات
يلبسها الأفراد ، وإذا شاءوا أن يثبتوا وجودهم الفرد وكفائتهم الذاتية جددوا
خلال هذه القوالب ؛ بمعنى أن العبقرية في الفن ليست فردية وإنما اجتماعية
بحيث إن الفرد يكون وسيلة للتعبير عن مثل عليا ترسمها له الجماعة ويكون
تجديده صدى لموجات عامة في المجتمع . فالفن ظاهرة اجتماعية تتركب من

عناصر اجتماعية مختلفة ، تتفاعل عند الفنان ، فيبدع ، بحيث يصبح الفنان هو المعبر عن تيارات زمانه الفنية . والفنان في خلقه الفني لا يخضع لسر من أسرار التبوغ كالوحي والإشراق والتجلي الذي يقول به الفلاسفة على مختلف نزعاتهم ؛ وإنما يخضع لقوانين علمية صحيحة تقول بها علوم معينة كقانون (تداعى الحواطر) الذي يقول به « علم النفس » ، وقانون « البقاء للأصلح » الذي يقول به « علم الحياة » ، وقانون التقليد الذي قال به « تارد » وقانون « تقسيم العمل » الذي قال به « دور كايم » ، وغير ذلك مما يجعل الخلق الفني خلقاً منظماً لا يخضع لمحض الصدفة .

ومن ثم تصبح شخصية الفنان موجودة ومحترمة في الإنتاج الفني ، ولكنها ليست حرة كل الحرية في ذلك . لأن الحرية الفنية ليست الفوضى والشلوذ ، وإنما هي احترام القوانين سواء كانت نفسية تعبر عن عبقرية الجنس والعنصر أو اجتماعية تعبر عن سنن المجتمع وإرادته العامة ، بحيث أن الفنان يبدو في نهاية الأمر كأنه الوارث لصفات قومه في فنه .

ثانياً : نحن نؤمن بالاشتراكية كذهب اقتصادى واجتماعى واقعى ، لا يتم بناؤه بالأمانى الطيبة والمواعظ الحسنة ، ولكنه يقوم بادراك القوانين الموضوعية للتطور التاريخى ، وللواقع المعاصر ، وللعلاقات الاجتماعية ، واكتشاف طرق علمية إيجابية لتفجير القديم منها وإقامة الجديد الذى يستطيع أن يواجه امتحان الحياة . وإذا كانت الاشتراكية المثالية اليوتوبية كصورة قديمة للاشتراكية تمثل رد فعل للظلم الاجتماعى ، وتستند إلى المثل العليا ومعرفة الخير ؛ فإن الاشتراكية العلمية كصورة حديثة للاشتراكية تمثل أساساً تعبيراً عن وعى الجماهير وإرادتها ، وشكلاً تاريخياً متطوراً للمجتمع . وهى تركز على الوقائع والمتناقضات القائمة التى تترجم وعياً عند الطبقات الواقعة تحت الاستغلال .

ثالثاً : وبالتالي فنحن نستنكر أى فن رومانسى خيالى لا تمتد جذوره إلى الواقع ، ولا يعبر إلا عن « الأنا » ويغفل اغفالا كلياً الـ « نحن » إذا صح هذا

التعبير . وقد اتضح وجهه النظر هذه في تعرضنا للاتجاه الرومانسى ، وكيف أننا نتطلب من الفن أن يكون تعبيراً عن الواقع وتصويراً لحركته ونموه في لحظاته الحية المتطورة . فالواقعية تزيد الفنان غنى ، وتدر به على مواصلة التوغل بحثاً عن الحقيقة ، وتتغلغل به إلى صميم معترك المتناقضات حيث يتفجر معنى الحياة . وتتيح له إدراك الجوهر . وهى تجعل الفنان أقوى مما كان عليه وأكثر نقاء وأشد حساسية ، بتوثيق صلته بالحقيقة التى يتخذ منها مادة لإنتاجه الفنى ، وتنقذه من أوهامه وخيالاته وثرهات أحلامه ..

بعد هذا يمكن لنا وضع تصورنا للاتجاه الواقعى ، أو الصياغة الجديدة للواقعية ، كما كانت تستلزمها المرحلة الحضارية التى مر بها مجتمعنا فيما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى عام ١٩٦١ . وربما تتضح أبعاد هذه الصياغة الجديدة لو أننا أطلقنا عليها صفة « الواقعية الشمولية » .

وينبغى علينا منذ البداية أن نشير إلى أن هذه « الواقعية الشمولية » تختلف جذرياً عن الواقعية الميكانيكية ، وإن اشتركت معها في ضرورة توافر عنصر « الموضوعية » . فالموضوعية قاسم مشترك أعظم بين مدارس الاتجاه الواقعى ككل : طبيعياً كان أم تقليدياً أم اشتراكياً أم شمولياً . وإذا كانت الواقعية المباشرة تعطينا الواقع بعيد واجد ، وبشكل ميكانيكى ، فإن الواقعية الشمولية تسعى للكشف عن الواقع الإنسانى في حركته الدائرة والمستمرة ، لأنها لا تجرد الواقع من نسيجه ، وترى أنه ثمة فازقاً كبيراً بين أن تفهم طبيعة الواقع فهماً واضحاً ، وبين أن تطبق على الفن مقاييس مبتسرة ، تلور كما تلور الماكينة ، فتعصر من الفن حياته ، بل وخاص مادته ، تحت ستار الواقعية . وإن عملية الخلق فى الأدب هى عملية اشتقاق وتركيب جديد وليست عملية نسخ أو نقل حرفى فوتوغرافى . فالكاتب ينبغى أن ينتخب لا أن يسجل . والواقعية هى هذا الاشتقاق الأدبى الذى يرتفع بإدراك القارئ من خلال عمليتى الإبداع والانتخاب . كما أنه ليس من الضرورى لكى يوصف الأدب بالصدق أن ينقل ويقص ويسرد ما يحدث فعلاً بوضعه الذى هو عليه

بل يكفي أن يقص ما يمكن حدوثه دون أن يوصف بالاستحالة أو عدم المعقولة .

والكاتب في الواقعية الميكانيكية المباشرة يظن أن القصة مجرد حكاية تسرد أو مجموعة من الأوصاف الموضوعية الرتيبة. ولهذا السبب يبدأ قصته عادة ، بتخطيط عام للشخصية ، وبضمير الغائب دائماً ، ثم في صيغة جمل وصفية ، تصل إلى التجريد ، لأنها تعطينا خصائص الشخصية في شكل ملخص ثابت لأعمالها . إنه لا يقدم لنا مشاعر الشخصية أو أفكارها بل وصفاً موضوعياً لأعمالها واختزال الكلامها ، أو بمعنى آخر يسجل لنا محض السلوكها أمام موقف معين . هذا « المحضر » لا يساعدنا على أن نرى الشخصية ونتابعها وهي تفكر ، وتتحرك ، وتواجه الأحداث ، وتكشف لنا عن نفسها خلال ردود الفعل التي يحدثها الواقع في نفسها ، وخلال مواجهتها لنفس الواقع . والقارئ ليس في حاجة إلى أن يرى ويعرف — في الفن — شخصية يراها ويعرفها كل يوم ، لأنه يقبل على قراءة القصة مدفوعاً برغبة عارمة في تخطي مفاهيمه اليومية إلى ما هو أعمق وأثني ، حتى إذا ما أنهى من قراءاتها وعاد إلى حياته اليومية ، رأى الناس والمرثيات والأحداث بعيون جديدة وبرؤية جديدة .

ولن يتأتى ذلك للكاتب الميكانيكي الذي يتخذ من نفسه آلة مصورة ، والذي يؤمن بأن وظيفته الرئيسية هي أن يسجل الواقع كما هو في وجوده الموضوعي المستقل . ذلك أن الواقع ليس ما تقع عليه حواسنا ، بل هو خلف المظاهر الخارجية . (ولكم من مرة لا يكون في حركاتنا الخارجية إلا محاولة لإخفاء مشاعرنا الحقة ، فالكاتب الواقعي الصادق هو من يمد يداً تفتح الأبواب وتشق الحجب) (١) . إن وظيفة الكاتب الواقعي أن يصور عاطفة الإنسان نحو الواقع ، ونظرته إليه ، وموقفه منه ، ورد فعله عليه .

(١) «دفاع عن الأدب» - جورج ديهايميل . ترجمة د . محمد مندور - ط ١ لجنة التأليف والنشر ١٩٤٣ هامش ص ٢٢٠ .

والواقع هنا ليس هو الواقع الآلى الثابت الجامد ، بل الواقع فى حركته الكلية ، حتى يستطيع الكاتب أن يتقل قارئه من الآلية إلى الحركة ومن الجمود إلى التغيير ...

انطلاقاً من هذا الفهم ترى الواقعية الشمولية ضرورة تعمق الكاتب فى جوانب الواقع عن حسن اختيار وأصالة تصوير حتى تقرأى المعانى الإنسانية الدقيقة جلية واضحة . ولكى يتحقق ذلك لابد من أن ينبع إدراكه للواقع من تصور للعالم له صفة الشمول والتكامل والتحريك ، وله مع ذلك طريقته فى التفكير والنظر . وأن تكون رؤيته للواقع لا على أنه واقع مادى فحسب ، بل على أن الواقع كل متكامل من مادة وروح ، فكر ووجدان ، موضوع وذات ، عقل وعواطف ، حس وخيال ، حتى لا يصدر منه عن نظرة واحدة الجانب ترى الموجودات والأشياء من خلالها وتهمل ماعداها . والإنسان كذلك : عقل وعاطفة ، حس وروح ، إنه نسيج متشابك لا يمكن فصل أجزائه بعضها عن البعض الآخر .

والقصة الواقعية الشمولية لابد من أن تكون بناء مترابطاً يستمد تكوينه من تجارب الحياة ، والخيال ، والتفكير ، والفهم الدقيق السليم للمجتمع ، والقدرة على اختيار الألفاظ وإجادة استخدامها فى مواضعها ، والصياغة المحكمة . فالواقعية لاتتافى التلوق السليم ، وجمال الصورة ، وإحكام الصياغة . إذ ليس من شأنها أن تخرج بالأدب عن صفاته الأساسية من حيث هو فن . ولكنها لاتجعل هذه العناصر غاية مقصودة لذاتها ، إذ أنها أنتقلت بالأدب من استهدافه للجمال واعتباره غاية فى الفن إلى اتخاذه وسيلة تأثيرية لفهم الواقع وتفسيره وتتبع حركته ، لتغييره .

إن الواقعية الشمولية ليست تبريراً لنقص الموهبة ، أو لفقدان البناء الفنى . وهى لاتعنى أن نسجن الفن فى قوالب جامدة ، أو أن نسقط من حسابنا التلوق الدقيق ، ونحتفل بالفكرة وحدها أو العقيدة وحدها ، أو أن نستبدل باللغة لغواً وهراء. والواقعية الشمولية ليست علوة الحب ، ولاهى خصم العاطفة والشعور الرقيق ، إنها على العكس من هذا ، جماع كل ماسبق . فهى لاتعلى من شأن جانب على حساب الجوانب الأخرى ، وإنما بالاختيار الدقيق

والتنسيق المحكم والتعادل بين الأجزاء . إنها تجمع إشعاعات متفرقة لتخلق منها ضوءاً ولهيئاً ، ضوءاً ينير الأطواء النفسية ، ولهيئاً حيويّاً خلافاً يذكى عصارة الحياة بتعميق معانيها الإنسانية . وفي هذا تكشف لنا الواقعية الشمولية عن الجوانب المستترة من الواقع . ومن ثم فإنها تحرص بدقة على تحديد المعالم الدالة التي لا تقف عند سرد الظاهر البرخيص من أحداث الحياة الجارية ...

ويرتبط هذا بطبيعة الحال عند الكاتب الواقعي الشمولي بضرورة توافر عنصر « الوعي » لديه . وهو عنصر لازم لتحقيق وظيفة الفن في المجتمع من ناحية ، ولتبلور خامات الواقع في « شكل » فني من ناحية أخرى ، حتى لا تظل هذه الخامات وقائع مساوية تماماً لما يعرفه كل الناس . فالأساس في إنتاج القصة الواقعية القصيرة ذات الأبعاد الشمولية هو وعي الفنان المنتج نفسه ؛ لأن وعي الفنان بمجتمعه هو الذي يحدد قيمة إنتاجه الفني . إذ يجب عليه أن يكون على قدر من الوعي الاجتماعي السليم ، يمكنه من المشاركة في مشاكل عصره والمساهمة في تقدم المجتمع . فالفنان هو ضمير المجتمع ، ولا أحد يكتب أدباً صادقاً إلا لأنه قد اتخذ موقفاً محدداً في الحياة ، نتيجة رؤيته للأشياء من زاوية معينة تهتم المجتمع وتفيده . فالوعي الاجتماعي للفنان أمر مفروغ منه ، والفن الواعي الذي يعبر عن الحياة ، قادر على الاستمرار والتأثير والامتداد في الزمان والمكان .

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية قد ارتأت أن الفنان لم يعد حراً وفق المفهوم القديم للحرية ، وأنه لم يعد طليقاً من كل قيد ، يصور أوهام عقله المريض ، وينفث سمومه بين الناس دون تحمل أية مسئولية بدعوى حرمة الفن وحرية ؛ وإنما الفنان إزاءها أصبح مسئولاً عن المجتمع ؛ يبصره بحقيقة أوضاعه ، ويشحذ همته ، ويقوى آماله ، ويعينه على تحقيق أهدافه ؛ فإن الواقعية الشمولية هي الأخرى ترى هذا الرأي دون مغالاة ولا إسراف . فالكاتب القصصي لا يؤلف قصته لمجرد أن يحكى أو يقص شيئاً أي شيء ، وإنما هو يقصد إلى غاية ، لأنه أولاً وقبل كل شيء مسئول أمام الجماعة ، ويجب أن يكون فته في خلعة هذه الجماعة . . . لكنها لا تسمح للكاتب القصصي

مطلقاً أن يكتفى بترديد الأفكار في شكل قصصي ربما دون وعي ودون تمحيص ودون اقتناع . وهي ترى أن الهدف أو الأهداف لا يجوز أن تطغى على الفن وأصوله وتقنياته .

إن الإخلاص لقضية الأدب الاجتماعي والارتباط بالواقع ، يجب ألا يدفعنا إلى شيء من التعصب المقيت ، بحيث يجعلنا نلغى كل الإنتاج القصصي الذي لم يبد فيه التزام الكاتب بارزاً بشكل لاخفاء فيه وإن توفر فيه الفن ، أو يقودنا إلى الحماس الزائد عن الحد لتأييد القصص التي لانظفر فيها إلا بالهدف سافراً دون فن . فالواقعية الشمولية تعتقد أن القصة الواقعية هي التي توازن وتوأم بين الفكرة وبين القيم الفنية ، حتى لاتعجز عن شق مجراها التأثيري في نفوس الجماهير ، ودفعهم إلى تغيير حياتهم وواقعهم . ففى القصة القصيرة لابد أن يتحقق البناء الفني ، وتصوير الشخصيات ، ودقة الربط بينها وبين ما تحمله أو تفصح عنه من حس أو معنى . بحيث لايجوز أن يسمى قصة قصيرة أية كتابة لاتتخذ لها صورة فنية سليمة وجميلة لمجرد أنها تتحدث عن هدف أو فكرة أو عقيدة حينية إلينا ، أثيرة لدينا .

ينبغي على كاتب القصة القصيرة أن يدع شخصياته تفكر لنفسها ، وتتصرف من تلقاء نفسها ، وتتحدث بلسانها ، وتتحرك الحركة الطبيعية الملائمة لموقفها داخل العمل الفني ، بدلا من أن يشدها إلى هدف أو يربطها إلى موقف لاتجربى به حوادث القصة وتجربتها . بمعنى أنه ليس ثمة ما يمنع الفن لكي يخدم المجتمع والجماعة من أن يحرص على أن يكون فناً أولاً وأخيراً . وأن حرصه على أن يكون فناً لايعنى مطلقاً انفصاله عن المجتمع وقضاياه ومشكلاته ؛ ولكن معناه الوحيد والمفهوم أن يدعو الفن للمجتمع بالطريقة الوحيدة التي يحسنها والتي تبرز بقاءه والتي لايمكن أن يكون شيئاً غيرها ، ألا وهي : ترجمة المجتمع إلى أشكال فنية خالصة . المجتمع كله بما فيه من آراء وأفكار وعواطف ومشاعر وهزائم وانتصارات وتفاهات وأشياء مجيدة . وبناء القصة بناء فناً أصيلاً محكماً بما تتضمنه من مثل إنسانية من شأنه أن يهز المشاعر ويحرك قوى الفكر ، ويخلطها بأكثر رسوخاً وأعظم ذيوخاً في الوعي

العام . وليس من شك في أن تصوير التجارب الأدبية تصويراً فنياً على هذا النحو يكون أقوى إقناعاً من مجرد سوق الفكرة أو العقيدة تجريبياً في نظريات الفلاسفة والعلماء الاجتماعيين .

ترفض الواقعية الشمولية إذن أدب قرع الطبول والخطب الحماسية والتقارير والمنشورات ، وتريد أدباً واقعياً ثورياً في المضمون والصنعة الفنية على السواء . وترى أن الأدب هو ذلك التسيج الجميل الواعى بين خيوط المضمون وخيوط الشكل الفني ، ويتفاعلها معاً ، وتأزرهما جميعاً على إبراز المضمون الأدبي بكل ما ينبغي أن يشتمل عليه المضمون من جمالية الشكل الفني ومن تحديد الدلالة الاجتماعية .

والحقيقة أنه لا وجود للمضمون دون الشكل الذى تصوره به الكاتب . فما من فكرة أو إحساس يمكن أن تتحول إلى عمل فنى دون أن يكون قد أخذ بالفعل شكلاً معيناً . وهذا الشكل لا يأتى هكذا كيفما اتفق ، بل هو الشكل الملائم للموضوع ملائمة حتمية ، بحيث لو أن الموضوع أخذ شكلاً آخر ، لتحول إلى عمل فنى يختلف كل الاختلاف عن العمل الموجود بالفعل . فنحن لانملك أن نفصل بين المضمون والشكل فى القصة القصيرة ، لأن كل مضمون إن لم يوضع فى الشكل المطابق له الذى حتمته المرحلة الحضارية ، والظروف المحيطة التى أنتجت هذا المضمون ، لا يصبح عملاً فنياً على الإطلاق .

إن ثمة وحدة متفاعلة وموجودة فى الشكل والمضمون ، ينتج عنها فى النهاية العمل الفنى ككائن حى يتنفس برحابة من خلال أكثر من رئة : للوضع الاجتماعى . ذاتية الكاتب . طريقة الأداء الفنى . ومعنى هذا أن الشكل شكل ومضمون معاً . وأن المضمون مضمون وشكل فى وقت واحد . فالمضمون فى العمل الأدبى هو الذى يحدد منذ البداية الخطوط الرئيسية لشكله الفنى الفريد ، ثم تعود هذه الخطوط الرئيسية للشكل فتبادل التأثير والتفاعل المستمرين من خلال إبداع الأديب ووعيه الاجتماعى ، وموقفه الطبقي ، حتى ينضج العمل ويولد فى صورته النهائية .

ولاتفصل الواقعية الشمولية كذلك بين الذات والموضوع ، في حين أن الواقعية الاشتراكية والواقعية الطبيعية فصلتا فصلاً تاماً أو كالتام بينهما ، وعزلت ذات الكاتب عزلاً تصفياً جائراً، وحالت بينه وبين العمل الفني الذي يصدر عنه أصلاً . ونظراً لأن الواقعية الشمولية تأخذ منذ البداية بوجهة النظر الكلية ، فإنها أدخلت في عناصر القصة القصيرة الشكل والمضمون ، كما أدخلت الذات والموضوع . وجعلت من مهمتها أن تكون من أجل الحياة ومن أجل الفن معاً ؛ فهي تعبير عن الحياة ، والحياة كل هذا مجتمعاً . والامتزاج الكامل بين الذات والموضوع ، أو بين الشكل والمضمون ، وكذا بين موقف الفنان من الحياة ، وتعبيره عن متناقضاتها ، وبين التزامه بقواعد الشكل الفني الذي يعبر في إطاره وبوسيلته ، يحدث تلاؤماً كاملاً ووحدة حقيقية بين كل هذه العوامل . إن التاج الفني ، أي عالم الواقع الفني ، يولد نتيجة لقاء الفنان بالحياة ، نتيجة لتعرف الذات الملهمه بموضوع الواقع .

إن تصور الواقعية الشمولية قائم في النظرة إلى العلاقة بين ذات الأديب وموضوعه ، ولا يكون الأديب واقعياً شمولياً إلا إذا فهم هذه العلاقة . فالأديب الواقعي حريص على عدم العبث بمجتمعه على صورة تجعل أفرادَه أفراداً عابثين ، لهم الحرية المطلقة في كل ما يحلو لهم . لأن المجتمع عنده يتعدى كل ألوان النشاط الفردي ويتفوق عليها . على أنه لن ينتهي في موقفه هذا من الطبيعة والمجتمع إلى موقف سلبي ، وإنما إلى موقف إيجابي متفاعل . لذا ابتعدت الواقعية الشمولية عن الواقعية الطبيعية والمباشرة التي تنقل نقلاً أمية ما تمليه الطبيعة وما يفرضه المجتمع . ورأت أن الأدب الواقعي لا يفهم إلا في ضوء التفاعل الديناميكي بين ذات الأديب وموضوعه . فهي لا تلغى الذات أبداً ، وإنما توزع السلطة بينها وبين الموضوع . فالواقعية الشمولية لا تفقد الفنان ذاتيته المشروعة التي من شأنها أن تخصب العمل الفني وتخلق فيه تنوعاً وتفرداً أصيلين . كما أن الموضوعية تهبط له تقويماً صادقاً للتجربة الإنسانية .

وتدخل ذات الكاتب في الواقعية الشمولية ضروري مادماً قد اصططحنا على أنها تختلف مع الواقعية الميكانيكية الآلية الفوتوغرافية ، ولأنها لا تعكس

الواقع هكذا كما هو . والفن لا يمكن له أن يكتسب الموضوعية التي يتميز بها جهاز من أجهزة العلم ، لأنه لا يكتفى بالمراقبة والملاحظة والتسجيل ، بل إنه يشارك ، وتمثل هذه المشاركة في الاختيار والانتقاء من الواقع . وهنا تبرز الذات بالحقيقة الموضوعية القائمة خارجها . الكاتب يأخذ عناصر المادة الخام التي صنعتها الحياة ، ثم يتدخل بفته ، فيصقلها من هنا ، ويختصرها من هناك ، وينزع عن الحوادث الجارية قبورها ، ويخلع عنها صفة اعتيادنا لها ويختصر زواياها الجافة ، ويطرد من نسيجها كل ما هو عادي ، ثم يطلق لنا مخلوقات جديدة لتعيش بيتنا . إنه يتدخل بأدراكه وبراعته وفته فيستعرض بين يديه كل احتمالات المادة التي في متناول عواطفه المنتبهة ، فيفرزها ويطرد منها بحسب كل السخافات ، ويختار منها ما يضمن لفته أن يكشف عن عيون الناس الأغماء ..

فالأدب الواقعي هو هذا الاختيار الذكي لعناصر المادة ، وهو هذا التقديم الفني الرشيق لها . كما يقول (هواردقاست) أحد أعلام الفن الواقعي في العالم في كتابه (الأدب والحقيقة) . وجدير بالذكر أنه ليس ثمة اختيار تلقائي . إن الاختيار دائماً يصدر عن موقف معين سواء كان الفنان واعياً به أو غير واع . وهذا الموقف تحدده بشكل خاص فلسفته في الحياة والمجتمع وشبكة العلاقات التي تربط ذاته بذوات الآخرين . ومن تفاعل هذه العوامل تخرج تلك الصورة الأدبية أو الفنية التي يرتضي الكاتب أو الفنان أن يعرضها على الناس . (إن عملية الخلق الفني هنا ، هي — إذن — عملية اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي ، بحيث يتحول الواقع أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات ، إلى مناخ الموقف الإنساني داخل الذات ، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة ، التي يبدو بها كائناً جديداً يختلف في اتساقه وانتظامه وتركيزه وحرارته الوجدانية عما كان عليه في الطبيعة أو في الحياة الاجتماعية اليومية .. وبهذه الحقيقة الجديدة التي يكتسبها الواقع الموضوعي بعد عملية الخلق ، يصبح واقعاً فنياً يمارس تأثيره الجمالي

والاجتماعى بين الناس) (١) . إن الواقعية الشمولية تؤمن بوجود ذلك التلاحم بين الموقف الإنسانى للكاتب وبين الموضوع الواقعى .

ومادامت الواقعية الشمولية قد سلمت واستلزمت بوجود ذات الكاتب على ألا يشكل هذا الوجود صلب العمل الفنى ويستغرقه كله ، وعلى ألا يحول ذلك دون موضوعية العمل الفنى ، فاتها تسمح بشيء من العاطفة والخيال ، لأنها ترى أن الواقع نفسه ليس من الجمود والجفاف والتحجر بالصورة التى تجعل بعض الواقعيين يتطرفون فيكتفون بتصوير الجانب المادى من الواقع على أنه هو كل الواقع . والخيال والعاطفة والوجدان هنا ليسوا غاية ولا يمكن أن يكونوا غاية بأى صورة من الصور ، لأن ذلك يناقض الاتجاه الواقعى تماماً ، ويجب ألا يدور العمل الأدبى على شيء مخلق أو على قضية عاطفية أو على مشكلة وجدانية ، حتى لا يصبح عملاً رومانسياً خالصاً . وإنما هذه العناصر موجودة من حيث إن الكاتب الواقعى لا يستطيع أن يتحلل كلياً منها ؛ لأنه يجنح لها وهو يختار هذه الصفة أو تلك ويؤثرها على غيرها ، أو هذا الحادث أو ذاك ، ويجنح لها وهو يبعد عن موضوعه بعض التفاصيل التى هى من واقعه .

ومن هنا يبدو أن الواقعية الشمولية عاطفية ، والعاطفية خصيصة من الخصائص التى ينفرد بها الأدب عن العلم ، لذا فانه يلزم لكل عمل أدبى أن يحتوى على قدر من العاطفية يخاطب به وجدان القارئ ومشاعره ، بقدر احتوائه على جانب فكرى يخاطب به عقل القارئ . فليس للعقل منطقة مستقلة من حياة الإنسان ، وليس للقلب منطقة أخرى مستقلة . وليس للعقل قوة فكرية باردة ، كما أن القلب ليس صندوقاً من العواطف العفوية غير الواعية . إن العاطفة تغذى العقل ، كما يشذب العقل العاطفة . إنها وظيفتان متكاملتان فى حياة الإنسان وفى حياة المجتمع . والتطور العلمى للفرد والمجتمع على

(١) « دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى » - حسين مروة - مكتبة المعارف

بيروت ١٩٦٥ - ص ١٠٥ .

السواء لا يلغى حساسية الإنسان ولا يطفىء عاطفته ، ولا ينقش ثقافته الوجدانية العميقة ، بل ينميها ويطورها . والأدب الجار الذي يرجى له التأثير في الإنسان ودفعه إلى الأمام وتبصيره بما يلور حوله ، إنما يوجه إليه ككل : فكراً وعقلاً ووجداناً وقلباً ومشاعراً وأحاسيس .

ولقد كان موباسان يطلب من الكتاب الواقعيين أن تعتمد واقعيتهم على ما سماه بالغريزة الأدبية أو الإلهام ، وهي عنده (حس خيالي كحس كلب الصيد ، إذا خرج إلى الغابة وقع على المواقع الخاصة بصيده ، فيتبع آثار الظباء ، ومواقع الماء ، وينبش في جحور الأرناب ويشم رائحة فريسته صاحبة أو دامية ، فإذا كان الخيال مشوباً بشيء من الإلهام الغريزي ، كانت له سمات الوجود الحقيقي المنتزع من واقع الحياة ..) (١) فالواقعية تتحمل شيئاً من الخيال ، ولكن ليس الخيال المطلق . لأن الأديب الواقعي لا يعتمد على النظرة الأولى ، بل على النظرة الثانية والثالثة ، حتى تكون نظره تأملاً . و « موارد فاست » أحد أعلام الفن الواقعي في العالم ، صاحب (في طريق الحرية) و (سبارتا كوس) و (المواطن توماس بين) كان يمزج الخيال بالحقيقة الموضوعية القائمة خارج أنفسنا ، إذ يأخذ عنصر المادة الخام التي صنعتها الحياة ، ثم يتدخل بفنه فيصقلها من هنا ويختصرها من هناك ، ليقوم بمخلط الحقيقة بالخيال ... و « زولا » نفسه الذي يعتبره النقاد رائد الاتجاه الواقعي العلمي في الأدب ، كان يدرك أن الدراما لكي تكون فناً يجب أن تجمع عناصر أخرى غير عناصر العلم . وهو يذهب إلى أن للواقعية نفسها لوناً شعرياً فنياً لا يستطيع أحد إنكاره : (من يستطيع أن ينكر أن في حجرة العامل الفقير شعراً أكثر مما في قصور التاريخ جميعها) . و « هنريك ابسن » يرى (أن أعلى أنواع الواقعية في الدراما — كما في كل فن آخر — إنما يعتمد على

(١) « الواقعية وأثرها في الأدب الحديث » — د . إبراهيم سلامة — فصلة من مجلة

كلية الآداب ج ٢ م ١٦ — ديسمبر ١٩٥٤ — ص ١٤ .

الخيال القوى الوثاب الذى يستطيع أن يعالج مسائله الشخصية معالجة يفهمها الجميع وتصل إلى كل القلوب حتى لقد تبدوا لها وكأنها مسائلها هي لا مسائل الشاعر ، ونبضاتها هي قد سجلت على الورق لا نبضات الكاتب الرومى أو الروسى أو الإنجليزى ...) (١) ذلك أن الأدب إن هو إلا تقصى حقائق النفس وحقائق الحياة فى كل مظاهرها وما يتصل بها . وإذا كانت سائر ضروب المعرفة إنما تسع ناحية من نواحي العقل الإنسانى ، فالأدب يسع كل وجوه النشاط فى قوانا النفسية . ولهذا أمكن للناس جميعاً أن يتذوقوه ويحلوا لهم فيه متعة .

الواقعية الشمولية إذن تعترف بأن العمل الأدبى إن هو إلا نشاط ديكى يؤلف بين تقيضين : العقل والخيال ، ثم يخلق منها وحدة جديدة أو مركباً جديداً وفق فيه بين المتناقضات . وهى فى ذلك تعتمد على نظرتها الشمولية إلى الواقع والحياة . ثم هى بعدئذ تسعى إلى توجيه الإنسان وقيادته ككل وليس جزءاً منه ؛ لأننا فى الواقع لانستطيع تقطيع أجزائه وفصل أعضائه بعضها عن البعض الآخر . وهى تسعى إلى أن تضيف إلى تجارب الإنسان تجربة جديدة تحمل أبعاداً وأعماقاً جديدة تختلف عن تجاربه السابقة ، (لأن الفن يحرق العادى والمنظم ويحترقه ليفتح لنا فيه كوة نطل منها على أعماق الحياة) (٢) .

معنى هذا أن الواقعية الشمولية ذات أبعاد تختلف كثيراً عما عرفناه عند الواقعيين الطبيعيين أو النقديين أو اليساريين . فهى وإن نبعت من المجتمع واتجهت إليه ، فإنها لاتلغى ذات الفنان ولا تهمله وتعز بدوره فى الفن وفى الحياة على السواء . ولئن كانت تستند إلى الواقع المادى الموضوعى وتؤمن

(١) « مختارات من النقد الأدبى المعاصر » - د . رشاد رشدى - الانجلو المصرية ١٩٥١ - ص ١٣١ ، ص ١٣٤ :

(٢) « مجلة القصة » - العدد ٢ - فبراير ١٩٦٤ - ص ١٠٢ مقال الاستاذة الدكتور سهر القلماوى (اتجاهات جديدة فى الرواية الأوربية) :

بتأثيره في الأدب والفن ، فانها لاتنكر دور الواقع الروحي والمعنوى . وهي في احتفالها بالموضوع لاتنسى الشكل . وإذا كانت تعتقد اعتقاداً لاسييل إلى زحرحته بأنه لايد أن يكون للفن هدف ورسالة ، فانها تستنكر أن يعلو صوت الكاتب والفنان حتى يتحول إلى صراخ أو نباح . وهي تذهب إلى أن الالتزام يجب ألا يفرض بسلطة القانون وإنما هو ينبع من داخل الفنان كنتيجة طبيعية لظروف البيئة والعصر اللذين يعيش في إطارهما . وهي واقعية تؤمن بالحركة والتطور والتقدم وترفض الرجوع إلى الوراء ، لذا فانها تطالب الفنانين والأدباء بأن يعبروا عن الواقع في حركته الصاعدة وليس في جموده ، وأن تكون نظرتهم إليه نظرة شاملة غير جزئية ، وأن يضعوا في اعتبارهم « ذوات » الآخرين مادامت هي لم تغفل ذواتهم . هي إذن تؤمن بالجلد وتسعى للتوفيق بين المتناقضات .



الواقعية وحركة المجتمع المصرى

يستطيع الباحث فى أدبنا المصرى الحديث أن يحدد لمسار الاتجاه الواقعى مرحلتين واضحتى المعالم : الأولى بدأت تشق طريقها فى أوائل الربع الثانى من هذا القرن واستمرت حتى عام ١٩٣٣ . أما الثانية فأنها ظهرت واتضحت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وظلت مهيمنة فترة طويلة من الزمن بفعل حركة الواقع ، ثم بتدعيم ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

ويلاحظ المتتبع لهذا الأدب أن الاتجاه نحو الواقع عادة كان يأتى كرد فعل لسيادة الرومانسية وطغيانها . فقد كان أدبنا فى عشرينات القرن العشرين أدباً رومانسياً سلبياً ، يعبر عن واقع مهزوم . وكان فى الربع الثانى من هذا القرن أدباً واقعياً إيجابياً يعبر عن واقع مجتمع متغير متطور . إذ انتشر التعليم شيئاً فشيئاً ، فانتسعت الرقعة الجماهيرية المتلقية لأفكار المثقفين ، ونخفت صوت التقاليد الاجتماعية العتيقة التى كانت تفرض على الشباب ألواناً رهيبه من العزلة والانطواء ، وأخذت القوى الشعبية تتكفل فى مواجهة الاستعمار حتى حصلت على بعض حقوقها منه ، كما تحولت حركة الترجمة عن طريقها الضيق إلى طريق أرحب . وقد بينا أثر ذلك كله فى اتجاه القصة القصيرة — على سبيل المثال — وكيف أن قصص أحمد خيرى سعيد ، ومحمود طاهر لاشين ، ومحمود تيمور ، ويحيى حقي ، قد اختلفت فى منحائها عن قصص المتفلوطين التأليفية ، وحسن محمود ، وصالح حمدى حماد ، وغيرهم ممن حاولوا كتابة القصة القصيرة فى العشرينات الأولى (١) .

(١) انظر فى تفصيل ذلك « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » — سيد حامد النساج — دار الكاتب العربى ١٩٦٨ — من ص ١٦٥ : ص ٢٤٤ :

كانت مصر قد أخذت تتلمل من وجودها في قبضة الاحتلال الأجنبي ؛
إذ نشأ بين شبابها طبقة من المثقفين المستنيرين بنور العلوم الجديدة والمعارف
الإنسانية الحديثة ، فتحركت نفوسهم بشعور وطني قوى وجههم نحو الاستقلال
في السياسة والفكر والفن والأدب . وقوى هذا الشعور فيهم قيام بعض
الأحزاب السياسية التي رفعت لواء النضال . ومن الناحية الاجتماعية كانت
مصر قد غزتها مدنية الغرب ، وشرعت تحتاح تقاليدها الموروثة ، مما أدى
إلى تغير ظاهر في كثير من عاداتها وأزيائها ، حتى أصبح سكانها في البيئة
الواحدة ، مزيجاً غريباً من القديم الموروث والجديد الوافد . كذلك كان الأمر
في الحياة الفكرية . فالنور الجديد الذي أشرق على العالم العربي من وراء البحر
فتح أمام أبنائه آفاقاً واسعة من المعرفة ، وحرك فيهم الرغبة في ورود مناهل
العلوم العصرية ، فاندفعوا نحوها . وكان لهذا الاندفاع تأثير بين في أساليب
تفكيرهم وتعبيرهم . فلم يكذب ينطوي العقد الثاني من القرن حتى كان في مصر
جيل أدبي جديد يرى الحياة ويصورها بطريقة تختلف عن تلك التي كانت
سائدة منذ أواخر القرن التاسع عشر .

لكن ذلك لا يعني أن هذا الشباب الجديد نقلوا عن الغرب كل شيء ،
أو انخرطوا في سلك العرب الأقدمين وحاكوا كل مظاهر الحضارة العربية
القديمية ، فقد نبذوا القديم كلية ، بقدر ما كرهوا المحاكاة الغربية التي تمسخ
الشخصية المصرية وتمحوها محو كاملاً ، وطالبوا بالألا يكون ثمة تقليد على
الإطلاق ، لا للعرب الأقدمين ولا للأوروبيين المعاصرين ، وإنما ألحوا على
الارتباط بالواقع المصري المعاش بالفعل لا الواقع المتخيل أو المتصور .
وجاءت قصصهم القصيرة - مثلاً - بالتالي مطبقة هذا الفهم للواقعية التي تعني
أول ما تعني بالمصرية عن طريق اختيار الشخصيات والأحداث والوقائع
والتفاصيل الصغيرة والجزئيات التافهة من التربة المصرية ؛ بحيث يهيمن الجو
المصري برائحته وأرضه وترابه وعاداته وتقاليده وحوار أبنائه على القصة
القصيرة . ولا يمنع من أن يكون ثمة نقد خفيف حيناً أو عنيف حيناً آخر
لمظهر من مظاهر الحياة المصرية ، أو لأمر من الأمور ، أو لسلوك اجتماعي

معين ، أو لوضع شاذ غريب من الأوضاع . ونجد المثال على هذا في قصص الرواد الذين ذكرناهم من قبل .

ومع ذلك سارت خطوات الاتجاه الواقعي بطيئة في البداية ، ولم تستغرق أكثر من ثماني سنوات إذا شئنا الدقة . حتى كان عام ١٩٣٣ - ١٩٣٤ ، فانحسرت الواقعية وغلبت الرومانسية للأسباب المتعددة التي ذكرناها في الفصل الأول ، ولعوامل أخرى هامة يقف في مقدمتها :

أولاً : أن الدعوة إلى الاتجاه الواقعي كانت تنطلق من تصور الكتاب وحدهم ، ومن رغبة المبدعين في التغيير والثورة على القديم ، دون أن تكون مستندة لديهم هم على الأقل إلى عقيدة معينة أو مذهب اجتماعي واضح المعالم ، وإنما بدافع من مصريتهم وحرصهم على استقلال مصر في كل شيء : سياسياً وفكرياً واقتصادياً وأديباً وفنياً ، وإحساسهم بأن الكتاب المصريين قادرون على أن يخلقوا أدباً واقعياً لا يقل عن النماذج التي يقرءونها لأدباء أوربيين ، راحوا يطالبون بالواقعية في الأدب والفن . وانحصرت عند بعضهم على مجرد التمي والرجاء . ووقفت عند بعضهم إلى حد محاكاة المذهب كما تجسد في بعض القصص الأوربية التي قرأها . كما تجمدت عند البعض الآخر فغدت نقلاً سافراً عن الواقع الموجود بلا فن . واتسمت دعوتهم وثورتهم بالاندفاع والحماس ، ولم يظهر في قصصهم مثلاً أنهم درسوا الواقع دراسة موضوعية شاملة ، أو عايشوه معايشة جادة وحقيقية وفعلية بهدف تغييره تغييراً جذرياً شاملاً ؛ وإنما اكتفوا بتصوير جانب من جوانب المجتمع يتصل في الأغلب الأعم بعلاقة الرجل بالمرأة ، أو بنقد بعض القيم الهابطة ، أو بتصوير الأزقة والحواري الضيقة الفقيرة وما يرتع فيها من جهل ومرض . ومن هنا فإن الاتجاه الواقعي لديهم تحددت دوائره ولم يمتد ليشمل الإحاطة بالواقع في حركته وصيرورته ونموه ، بقصد مسيرته ودفعه إلى الأمام .

ثانياً : إن الذين كانوا ينادون بالواقعية هم الكتاب . وكانوا قلة قليلة تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة أو اليدين مع التفاضل . فهم الدعاة للمذهب

وهم المنفذون لتعاليمه ، وهم المقومون لنتائجه وآثاره في آن معا . بمعنى أنهم كانوا نقاداً ومبدعين ودارسين في وقت واحد . وهذا من شأنه أن يمحصر دائرة اتساع الاتجاه وانتشاره من ناحية ، كما أنه يجعل المقدمين على الإبداع فيه يحاكون الكتاب ويقلدونهم فيما كتبوه ، ربما عن غير فهم ووعي بالاتجاه الواقعي . وقد امتلأت ساحة القصة القصيرة آنذاك بحشد كبير من هذا النوع مما أساء إلى الاتجاه وانحرف بالقصة القصيرة عن مجراها الذي كانت قد حفرته لنفسها . وذلك على عكس ما ستشاهده فيما بعد الحرب العالمية الثانية . فالنقاد يقتنون للاتجاه ويقدمون نماذج لأعلامه ويفسرون للقراء خصائصه ومميزاته ، والحوار والجدل الموضوعي الذي يدور بين دعاة الاتجاهات الأخرى ؛ يكشف بطريقة أو بأخرى عن خطوطه الرئيسية ويدين أبعاده ويحدد مساربه ؛ بالإضافة إلى ما يبدعه الكتاب مما يدخل في إطار الاتجاه الواقعي . وفي هذه المحاور يجد الاتجاه لنفسه أصداء قوية ترن في كل مكان وتطرق سمع كل ذي أذن . لذا شهدت المرحلة الثانية التي مر بها الاتجاه الواقعي ثراء في العطاء النقدي والإبداعي على حد سواء .

ثالثاً : أن الاتجاه الواقعي حينذاك لم تمهد له كتابات فكرية أو سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية صلت عن غير الأدباء ، مما جعله في الأدب والفن كالنبت الشاذ الشيطاني الذي ظهر في بيئة ليست له وليس لها ؛ فلم تهبط له أو لم تسانده وتدعمه على الأقل آراء وفكر في مجالات النشاط العقلي الأخرى ، حتى لا يكون الاتجاه الواقعي في الأدب في جانب ، وغيره من الأنشطة الفكرية والعقلية والسياسية في جانب آخر . وهذا يؤدي إلى أن يصبح « الواقع » في الأدب والفن منفصلاً عن « الواقع » في السياسة والاقتصاد والاجتماع والفلسفة والصحافة .

ولاننكر وجود حركة فكرية وفلسفية أثمرت في مفتح هذا القرن ، لكنها لم تنفذ بشكل أو بآخر إلى وجدان الكتاب ، ولم ترتبط ارتباطاً عضوياً وثيقاً باتجاههم نحو الواقع في كثير أو قليل . فقد غدت تاريخنا الحديث اتجاهات

فكرية وفلسفية كثيرة . كان هناك الفكر الأرسططالى يتأثر به « أحمد لطفى السيد » ويعبر به فى كثير من توجيهاته السياسية والتعليمية ومواقفه العملية ، فى صحيفته (الجريدة) سنة ١٩٠٧ . ثم كان هناك الفكر الديكارتى يشر به « الدكتور طه حسين » منهجاً عقلياً للدراسة والبحث . ثم برزت بعد ذلك اتجاهات فكرية متنوعة (تميزت بكثير من القلق الفكرى الناتج عن إحساس المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين كانا ما يزالان يبدوان وكأنهما تقيضان لا يجتمعان ، وهما الثقافة التقليدية الموروثة من جهة والثقافة المنقولة من جهة أخرى) (١) ولقد كانت هذه الاتجاهات فى معظمها متأثرة فى كثير من قسماتها بالفكر الأوربى ، ولم تنبع أصلاً من الواقع المصرى الحقيقى .

وفى ميدان الفكر الاشتراكى بالذات وهو أكثر المذاهب الفكرية التزاماً بالواقع ولصوقاً به ، نشر سلامة موسى ١٩١٣ أول مؤلف عن الاشتراكية صدر باسم (الاشتراكية) ، بدا فيه وكأنه يرد على الاتهامات التى وجهت إلى هذا المذهب . والكتاب فى حجمه أقرب إلى المقال ، مما جعل تأثيره محدوداً لا فى تيار الفكر الاشتراكى المصرى فحسب ، ولكن فى اتجاه الأدب نحو الواقع أيضاً . ويبلغ تأثير سلامة موسى فى الأدب بعدئذ بكتبه ومقالاته المتنوعة فى المجلة الجديدة والهلل والمستقبل والمحروسة وكل شئ والنداء والشعلة والوفد المصرى وصوت الأمة وأخبار اليوم ، وغيرها من الصحف والمجلات ، لما أن تدفقت حركة الواقع وتطور المجتمع وتضاعفت جوانب الحركة فى كل مجال من مجالاته بعد الحرب العالمية الثانية . فلم يعد ثمة انفصال بين الواقع والأدب ، أو بين السياسة والاقتصاد والفكر والفلسفة وبين الحياة .

وأوائل عام ١٩١٥ صدر كتاب (تاريخ المذاهب الاشتراكية) لـ « مصطفى حسين المنصورى » ، الذى عرب كتاب (مساوى النظام الاجتماعى وعلاجها) لـ « تولستوى » ، وكذا (التقدم والفقر) ١٩٢٠ للمفكر الاجتماعى الأمريكى

(١) مجلة « الفكر المعاصر » - العدد ٢٣ - يناير ١٩٦٧ - ص ١٩ مقال د. زكى نجيب محمود (تيارات الفكر والأدب فى مصر المعاصرة) .

« هنرى جورج » . واستطاع « المنصورى » فيما قدمه أن يعرض لمختلف المذاهب الاشتراكية وأعلام كل مذهب على حدة. وفيما يتعلق بمصر ، رأى أنها بعيدة عن الاشتراكية بفضل خصب أرضها ووفرة خيراتها. ولكن يوم يشعر الناس بقسوة التنافس ، وقلة الخيرات ، وزيادة البطالة مع ترايد النسل وتعدد الزوجات ومنافسة الأجانب الذين يسيطرون على معظم موارد الثروة ؛ فإن الاشتراكية سوف تكون حتمية . وخطط « المنصورى » لبرنامج اشتراكي يتضمن عدداً من الإصلاحات العامة والاجتماعية والتعليمية والديمقراطية والقضائية (١) . وهى مطالب تمثل حلماً فردياً مثقف قرأ عن الأفكار والمذاهب الاشتراكية التى سبق أن ذاعت فى يثبات أخرى .

و « المنصورى » لم يحاول الاحتكاك بالواقع للتعرف على أبعاده الطبيعية الموجودة بالفعل ، وكيف يستغل الاقطاعيون الفلاحين ، والرأسماليون العمال ، كما أنه لم يحدد لنا القوى الاجتماعية الحقيقية صاحبة المصلحة فى تحقيق البرنامج الذى وضعه ، ولم يقيم بدراسة مستوعبة للمجتمع المصرى ، ليرى مدى التأثير المتبادل بين كل جانب من هذه الجوانب. ولو أضفنا إلى ذلك أن « المنصورى » لم تنح له ظروف الشهرة وذبوع الصيت ولا الانضمام إلى حزب من الأحزاب حتى الحزب الاشتراكي المصرى الذى تأسس ١٩٢١ ، ولم يكتب فى صحف ومجلات تلك الفترة ، لعرفنا أن آراءه وأفكاره لم يسمع بها أحد ولم يطلع عليها إلا قلة قليلة من معارفه وأصدقائه وزملائه ، فى مجتمع كان يقع تحت الاحتلال فى ظل طغيان الاقطاع وسيطرة رأس المال .

إلى جانب هذه المحاولات نجد مقالات متفرقة فى بعض الصحف والمجلات تلنور حول الاشتراكية والتعاونية والثورة الاجتماعية فى روسيا . مثال ذلك ما كتبه « د. محمد حسين هيكل » تحت عنوان « الاشتراكية تخطو إلى الامام » (٢) .

(١) انظر « تاريخ المذاهب الاشتراكية » - مصطفى حسين المنصورى ط ١ - ١٩١٥

— ص ١٠٠ وص ١٠٩ .

(٢) « السفور » - ١٩١٦/١/٧ - ص ٦ .

وما نشر في « المقطم » تحت عنوان « الاشتراكية في مصر » (١) . وان من يطلع على بعض المقالات التي نشرت في « البيان » و « النور » و « وادي النيل » و « الفجر » سيجد أن الاشتراكية كانت حلما جميلا يراود نخيلة بعض الكتاب ، فعبروا عنه منفردين وفي فترات متفاوتة ، وكثيرا ما كانت المقالات تنشر دون توقيع من صاحبها . لكن هذه الكتابات المتفرقة باللغة ما بلغت لم تشكل تيارا محدد المعالم ، ولم تمثل اتجاها واضحا ، لأنها كانت تقليدا لأفكار قرأوا عنها أو اطلعوا عليها . ولم تصدر عن إيمان فعلي وحققي ، ولا عن عقيدة راسخة ثابتة ، لذا فإنها لم تترك أثرا يذكر في كل من ميداني الفكر الاشتراكي ، والأدب ، فلم يكن لها فيها صدى على الإطلاق . وقد نعجب إذ نعرف أن « السلطان حسين » نفسه صرح لأحد الصحفيين الإيطاليين بقوله : (أنا لا أعرف الافة واحدة من الاشتراكيين ، وهي فئة الاشتراكيين العاملين لخير الانسانية . . وأنا كذلك اشتراكي عامل لخير الانسانية) . (٢) . ويكفي هذا دليلا على أن كلمة الاشتراكية لم تكن واضحة في الأذهان . ولو قدر للأفكار الاشتراكية أن تذيب وأن يؤمن بها البعض وأن يدافعوا عنها ويواصلوا شرحها وتفسيرها للجماهير تقديمها علميا لايوتوبيا ، لساعدت الاتجاه الواقعي في الأدب الحديث على الاستمرار والتجدد والتدفق لا التوقف والتجمد ، ولصمد أمام جحافل الرومانسية مهما اعترض طريقه من صعاب .

رابعا : إن حركة الواقع وتفاعلاته داخل المجتمع في تلك الفترة ، لم تكن متوازية بالقدر الكافي مع مطالب الكتاب ودعوتهم وحيدة الجانب الى الواقعية . فقد كانوا يدورون حول أفكارهم التي لم تساندها الجماهير الشعبية بما فيه الكفاية ؛ لأن الجماهير لم تكن تعي دورها ولا ثقلها ، ولم تكن تفهم السر وراء أكثر الأشياء التي تجري من حولها . ساعد على ذلك بطبيعة الحال

(١) « المقطم » - ١٩١٧/٧/٢٤ - ص ٣ .

(٢) « وادي النيل » - ١٩١٥/٤/٦ - ص ٣ .

نسبة الأمية التي كانت تبعث على التشاؤم الشديد . كما أن حركة العمال والطلاب والفلاحين كانت متجمدة ، تسيطر عليها قوى لا تمت الى الفلاحين أو العمال أو الطلاب بصلة . وأن حركة هؤلاء من أجل تغيير الواقع ومن أجل تحقيق مطالبهم لاشك أنها توقظ الأذهان وترهف الأسماع وتجعل جماهير الشعب أكثر صحوا وتفتحاً لكل ما يدور في المجتمع . وهذا بطبعه يخلق الجو الذي تنفس فيه الآراء الثورية والفكر التقدمية ، وكذا الاتجاه الواقعي في الأدب والفن ، حيث توجد الأرضية التي تتقبل هذه الأشياء وتفهمها . فحركة المجتمع في أعقاب الحرب العالمية الثانية هيأت للفكر التقدمي وساعدت على ذبوعه . لأن الإنسان الفرد عندما يجد الواقع في كليته يثور من حوله ويفور ، سوف يجد لديه الدافع على الأقل للفعل والحركة والعمل ، حتى وإن لم تعد حركته هذه حدود القراءة والمتابعة والترقب . وجدير بالملاحظة أن صحيفة (المصري) كانت في وقت من الأوقات توزع آلافاً مؤلفة من الأعداد ، وفي عمق القرى والنجوع المصرية ، لأنها كانت تعبر عن حركة الواقع ، وتحمل في أعطافها رائحة الدعوة إلى تغيير الواقع الآسن ، وتنقل للجماهير صورة فعلية لمظاهر الفكر الجديد وحركة التغيير وأشكالها في المجتمع . وعلى النقيض من ذلك كله كانت الأوضاع في الثلاثينات ثابتة على ما هي عليه ، وكانت فئة قليلة هي التي تسير دفعة الحياة كما تريد ووفقاً لما تقتضيه مصلحتها هي أولاً وقبل كل شيء ، وجمدت وأوقفت ما عدا ذلك ووقفت له بالمرصاد وبالتالي شلت حركة المجتمع في كل جوانبه .

أحاطت تلك الملاحظات بالاتجاه الواقعي في مرحلته الأولى ، بالإضافة الى الظروف التي تتصل بالحياة العامة في المجتمع ، وكلها عوامل ساعدت على أن يتوقف المد الواقعي إلى حد ما ، مما أتاح للرومانسية فرصة الحياة والامتداد لفترة .

وما أن قويت الجماهير الشعبية ، واشتد مساعد الطبقة العاملة كقوة إيجابية فعالة ومؤثرة ، وانتشرت الفكر التقدمية ، واندلعت الثورات الاجتماعية على الصعيد العالمي ، وتحرك المجتمع حركة كلية جماعية في شتى جوانبه ، وحمل

كتابه ومفكروه عبء دراسة الواقع وفهمه ، وآمن أدباؤه بضرورة تغيير هذا الواقع ، حتى غيرت الرياح اتجاهها وأصبح المجتمع يرى أن الخطر كل الخطر لا يكمن في أدب وفن وفكر بقدر ما يتركز في الفردية الجامحة التي يعبر عنها الاتجاه الرومانسي ؛ فأراد لأبنائه في المرحلة الجديدة أن ينتجوا أدبا واقعا يمجّد روح الجماعة ، ويشيد بالميل النضالية ، ويسخر من السلبية ، ويحتقر الانهزامية الفردية . ويتبع عن الانطوائية الحاملة ، ويدعو إلى التفاؤل البناء ، ومحبة الحياة والانسانية ، ويجعل الانسان الفاعل هو منبع القيم جميعا . وبلغ هذا الاتجاه في أعقاب الحرب العالمية الثانية غاية زحفه في القصة المصرية القصيرة بعد أن ساهم مساهمة فعالة في تشويه الاقطاع والاستعمار ورجعية التقاليد العتيقة ، وفتح عيون الطبقات الكادحة على كل ما يعترض طريق سعادتها ورفاهيتها وحياتها الحرة الكريمة من مشكلات .

ونحن نرى أن الاتجاه الواقعي في الأدب عموما لم ينشأ هكذا من فراغ ، ولم يولد سفاحا ، أو بطريقة عشوائية ، وإنما كانت هنالك ارهاصات متعددة ومقدمات موضوعية ودوافع ايجابية ، مهدت له الطريق ، وأتاحت له الفرصة ، وهيأت له السعى ، وفتحت أمامه الباب كي يدعم كيانه ، ويثبت وجوده ويجد التربة الصالحة التي تغذيه وتنميه وتجعل جذوره أكثر تماسكا ورسوخا لسنوات أطول من السنوات التي عاشها الاتجاه الواقعي في مرحلته الأولى . وليس ذلك فحسب ، ولكن لتفرع منه فروع عرفت كل منها طريقها وحددت لنفسها مسارا واضحا . ولو لم تتوفر هذه العوامل وتلك الدوافع والارهاصات ما قدر للاتجاه الواقعي في الأدب المصري أن يتغلب بالصورة التي رأيناها عليها أواخر الأربعينات وطوال الخمسينات وحتى منتصف الستينات ، بشكل هدد الاتجاه الرومانسي تماما وجعله يقف خلف الستار إلى حد بعيد .

كانت نتائج ارهاصات في الحياة السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية . وكانت هنالك مقدمات فكرية تمثلت في كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين . وكانت هنالك الصحافة عموما والصحافة التقدمية بكل ما حفلت به صفحاتها

من فكر وآراء ثورية تقدمية . وكانت هنالك عدة ظواهر ايجابية لحركة المجتمع المتصاعدة ، تمثلت في اضرابات العمال ومظاهرات الطلاب وتحركات الفلاحين وغضبهم ، كما تجسدت في التنظيمات السرية والشيوعية وحركة النقابات وغيرها . وتضافرت هذه الفواعل كلها فنقلت المجتمع من مرحلة حضارية الى مرحلة أخرى مختلفة جديدة ، ووسمته بميسم التحرك والنمو والتصاعد ، وكانت بلورة ومحصلة هذه الحركة الداخلية ، وهذا الجدل الموضوعي ، وذلك التشابك والتداخل بين عناصر المجتمع ، أن اتجهت فنون الأدب وجهة جديدة نحو الواقع في حركته وتشابكه وتعبده .

وتؤكد النظرة الموضوعية إلى مجتمعنا المصرى قبيل نشوب الحرب العالمية الثانية وبعد أن وضعت الحرب أوزارها ، أن البلاد كانت تموج بعوامل السخط والانتفاض للثورة . فالقضية الوطنية معلقة ولم يحدث أى نجاح فى حلها بما يحقق الأهداف القومية . وجنود الحلفاء يملأون القاهرة ، والسياسة المصرية تتعثر بين ممالة الأنجليز وتملق الأمانى الوطنية ، والحرب تلقى ظلالها السود على الحياة ، وتثير فى نفوس الناس كثيراً من الشكوك حول مستقبل الإنسانية . والسياسة الاستعمارية تسير قدماً فى طريق فصل السودان وضمه إلى حظيرة الأمبراطورية . والبلاد محكومة بوزارات الأقلية التى لاتمثل الشعب بأى وجه من الوجوه . والحريات ظلت مكبوتة زمناً طويلاً ، بسبب الأحكام العرفية وفرض الرقابة على الصحف ، لدرجة عرضت الشعب للضغط العنيف من جانب الطبقة الحاكمة . وازدادت موجة الغلاء باطراد ، فطحن الجواهر وعجزت الحكومات المتعاقبة عن صد التيار ، لأن الكفاح الحقيقى ضد هذه الظاهرة لن ينجح إلا على حساب المصالح الكبيرة ، من رأسمالية احتكارية وأقطاعية . وقد أثقل الغلاء الذى لا عهد لمصر بمثله كواهل الشباب وسد أمام طموحهم الطريق . فضلاً عن أن البلاد عانت - برغم عدم اشتراكها الفعلى والرسمى فى الحرب - ويلات ونكبات وضيقاً ، كلها نتيجة لمعاهدة ١٩٣٦ التى لم تحقق السيادة والاستقلال بمعناها الصحيح ، وقد انحرفت القيادة الوفدية صوب المصالح الكبيرة ، وانصرفت إلى ما فيه إشباع المنافع الذاتية ...

ومعروف أنه بقيام الحرب العالمية الثانية انقطعت الملاحة التجارية بين القارات وأصبح على مصر أن تصل إلى الاكتفاء الذاتي ، فأرغم الفلاحون على ترك زراعة القطن ، ووضعت لهم تشريعات معينة لكي يزرعوا مساحات بذاتها بالمواد الغذائية التي تستهلك داخلياً فلا تعود على الفلاح بثمرة مجزية . وقد تحولت الرأسمالية المصرية في هذه الفترة فصارت احتكارية ، متصلة بالمصالح الأجنبية وممثلة في الاستغلال والإثراء على حساب الجماهير ، كما اطر د ارتباطها بالقصر والأقطاع .

وعلى الصعيد الاقتصادي العام للمجتمع المصري أصبح مركز مصر الاقتصادي الخارجي والداخلي على درجة كبيرة من الحرج . فالسياسة الزراعية التي أملتها الحرب كانت في حاجة إلى تعديل ، والصناعة هي الأخرى تستشرف إلى إعادة بناء ، والميزان الحسابي مختل تماماً ، للدرجة كشفت عن عجز ميزانية الدولة في سنوات متتالية منذ عام ١٩٤٥ عن أن توازن بين المصروفات والإيرادات ، وذلك على الرغم من عدم قيام الحكومة بمشروعات إنتاجية . وكان هذا العجز ظاهرة تدل على الإسراف . كما أن الأموال الاحتياطية التي كانت تحت تصرف الحكومة ، والتي كانت مودعة في البنك الأهلي ، كانت تنفق باستمرار ، حتى تلاشى هذا الاحتياطي قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

ويذهب الاقتصاديون إلى أن أرصدة مصر الإستراتيجية التي كانت تمثل الدين لمصر على بريطانيا ، نتيجة للحرب العالمية الثانية وتموين الجيوش البريطانية والخدمات التي أدتها مصر لبريطانيا أثناء الحرب ، كانت معظمها قد أنفقت لا في مشروعات إنتاجية ؛ وإنما استعملت في أوجه أنفاق لم تؤد إلى زيادة الدخل القومي . وأنفقت بالفعل على المصالح الحزبية ، وعلى استيراد سلع كمالية تستمتع بها طائفة معينة من الناس ؛ ومن ثم حرم المجتمع من الأموال الاحتياطية في مصر ، كما حرم من عملة صعبة كان من الممكن أن توجه في مشروعات إنتاجية نافعة تعود على جماهير الشعب والقوى الفاعلة فيه بالخير

والرفاهية ، وكان من الممكن أيضاً أن تخفف على المجتمع فيما بعد لجوئه إلى القروض الأجنبية لشراء المعدات والآلات والمصانع وغيرها من الخارج . وانتهى دارسو الاقتصاد إلى وصف الاقتصاد المصرى بأنه اقتصاد راكد ، تميزاً له عن الاقتصاد النامى . ويعنى به ذلك الاقتصاد الذى لا تزيد فيه القدرة الإنتاجية أو الطاقة الإنتاجية زيادة تتمشى مع الزيادة فى عدد السكان .

وأصاب الحرب مجتمعنا المصرى فى أخلاقياته وعلاقاته الاجتماعية وقيمه ، فأعقب الحرب نوع من الشعور بنمعية الحياة والأثرة لدى البعض ، وازداد الساسة فساداً ، والحكام انحرافاً ، وكثر الوسطاء والمرتشون واللاهثون وراء الثروة . وتدخل رجال الحاشية فى كل شىء ، وأقدم الملك على تصرفات شخصية آذى بها المشاعر والضمان مما جعل الاستياء يعم مختلف أنحاء البلاد . وأخذت عوامل السخط والانتقاض — نتيجة لهذه العوامل مجتمعة — تراكم وتفاقم وترداد هى الأخرى قوة وصلابة وانتشاراً . وتوجه السخط ضد الاستعمار والقصر والمصالح الاحتكارية ومظاهر الفساد الذى ساد الحياة العامة . وبدأ الشعب يضغط تلريجياً وبقوة ، وتجلي ذلك فى المظاهرات المتكررة حيناً ، وفى كتابات الأحرار فى الصحف والمجلات وحملاتهم المتزايدة على الحكومة والسياسة الاستعمارية حيناً آخر . وأخذت تظهر فى الميدان جماعات تجسد فيها هذه المعانى ، وإن اختلفت اتجاهاتها المذهبية وتباينت أساليبها ووسائلها .

وكان من الطبيعى فى تلك الظروف القاسية أن يحس الشباب بالقلق والحيرة ، وأن يشغلوا أنفسهم بأمر المستقبل مرتكزين على أساس من دراسة الواقع ككل بهدف تغييره تغييراً جذرياً من الأعماق . وتبعاً لذلك بدأت تظهر مؤلفات وبحوث جادة تقدم للناس واقعهم بشكل لا خيال فيه ، وإنما يعتمد فى معظم الأحيان على البيانات والاحصاءات الدالة والجادة ، وربما يكونون قد أدركوا أن الحلم والوهم والخيال عبث لا طائل من ورائه ، وأن تغيير الواقع لا يكون بالتمنى والرجاء ، وإنما يكون بفهمه ودراسته وتفسيره .

يلخص لنا أحد الكتاب حالة مجتمعا مصرى قبل الحرب قائلا : (وحالة مصر فى الحقيقة لا تدعو إلى الاطمئنان : فأمامنا اضطراب مستمر فى الحياة القومية ، وأزمة محققة فى الآداب العامة ، ومشاكل اقتصادية واجتماعية قد تصل فى القريب العاجل إلى الحد الأقصى من الخطورة . وليست تلك العوامل بخافية على أحد ؛ وقد أوجدت عند بعضنا شيئا من التشاؤم فى المستقبل ، وانتشر القلق فى صفوف الشعب ، من فلاحين يشعرون به ولا يفهمون أسبابه ، إلى مثقفين ومتعلمين يرون الأخطار فى جلاء ويتوقعون تضخمها فى السنوات القادمة . . غير أن علامات الضعف والتفكك لا تظهر على صورة واحدة لكل منا ، ولم نبحث وراء تلك الدلائل الخطيرة والعديدة عن الأسباب الأصلية التى عملت على تكوينها وظهورها . وكان لعدم تعودنا مواجهة تلك الشئون المعقدة أن أخذنا ندرسها ونناقش فيها منفصلا بعضها عن بعض ، ولم نفطن إلى وحدة الحياة القومية وإن بدت مختلفة المظاهر سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا) (١) .

فهذه دعوة من أحد الكتاب التقدميين إلى اعتبار المجتمع وحدة عضوية لا تنفصل أجزاءه بعضها عن بعض . وإن من يسعى إلى تغييره عليه أن يلتزم بوجهة نظر شاملة فلا يلجأ إلى التغيير فى جانب دون بقية الجوانب . لأن هذه الوسيلة وتلك النظرة كانت سبب تدهور المجتمع ووصوله إلى الحالة التى هو عليها . وإذا كانت قضية الاستقلال قد غطت على الشئون الداخلية إلى حد ما طوال عشرين عاما مضت ، وصرفت الكتاب عنها بحيث خيل إليهم أنها أصبحت على درجة من الرقى مقبولة ، فإنهم بعد هذه الجهود المركزة نحو هذا الجزء دون الكل وانصرفهم إلى ميدان واحد دون بقية الميادين ، فوجئوا بأن جهدهم لم يثمر سوى الضعف والتقهر ، فكم كانت خيبة عظيمة حين عادوا من الشئون الخارجية إلى الشئون الداخلية ووجدوها على ما هى عليه من جمود وركود وتأخر : (ولنا لنحس بحزن عميق عندما نفكر فى حالة هذه الأمة العريقة فى الحضارة والرفعة . وما وصلت إليه اليوم من

(١) « سياسة الغد » — مريت بطرس غالى — مطبعة الرسالة بالقاهرة ١٩٣٨ — ص ٦

انحطاط وتقهقر بالنسبة إلى الأمم الأخرى ، ونقارن بين ما كانت عليه من مجد ورقى في العصور القديمة وما وصلت إليه من فقر وضعف في عصرنا هذا (١) .

ومن ثم يدفع واقع المجتمع المصرى وتناقضاته العديدة فى كل ركن من أركان المجتمع ، وفى كل شأن من شئون الحياة به ، بعض المثقفين الواعين المخلصين لمجتمعهم والمرتبطين بقضاياهم والمتحمسين لتغييره ، الى أن يتناولوا هذا الواقع تناولا جديدا ، لا لأغراض شخصية ذاتية وإنما لتحقيق مطالب جماعية واجتماعية تهم جماهير الشعب كلها . بدأوا يتحدثون عن سوء توزيع الملكية فى مصر ، وما يترتب عليه من طبقة طاحنة وصراعات مدمرة . وتعرضوا لشيوع البطالة بين العمال والمتعلمين من خريجي الجامعات والمعاهد والمدارس الثانوية والصناعية والفنية . ونددوا بالبرلمان وتعطيله للتشريعات الاقتصادية التى قصد بها تحقيق مصالح الطبقات الكادحة والمعلمة أو حمايتها من الدمار ، والحفاظ على ما بقى لها من انسانية ، كما عالجوا قضية العمل والعمال فى مصر ، ومشكلات الطبقة العاملة فى المصانع بالمدن الكبيرة والصغيرة . ودرسوا وسائل رقى الصناعة ، والعلاقات الانتاجية ، ونظم الانتاج ، وانعكاس ذلك على العلاقات الاجتماعية والقيم الروحية والاخلاقية .

ونستطيع أن نجد الدليل الصادق على ذلك فى مؤلفات « مريت بطرس غالى » ، و « د. راشد البراوى » و « د. دولار على » ، و « د. احمد حسين » و « د. محمد خطاب » و « عصام حفى ناصف » ، و « سلامة موسى » ثم فى المقالات المتتابعة التى نشرت بعدئذ فى بعض الصحف والمجلات « احمد رشدى صالح » و « د. محمد منثور » ، و « د. لويس عوض » و « د. على الراعى » ، و « محمد مفيد الشوباشى » و « سعد مكاوى » و « نعيان عاشور » و « عبد الرحمن الشرقاوى » و « حسن فؤاد » و « صلاح حافظ » و « لطفى الحولى » و « ابراهيم عبد الحليم » وغيرهم .. ويعلم

(١) « المصدر السابق » - ص ١٦٩ .

بعضهم ضرورة تحديد الملكية الزراعية بخمسين فداناً ، ويقترح توزيع أراضي
الاقواق على المعلمين . ويطالب البعض بمسح شامل للأرض من حيث التربة
وارشاد الفلاح إلى المحصولات التي تكون أكثر جودة في أرضه . وفي كتاب
(سياسة الغد : برنامج سياسي واقتصادي واجتماعي) يتعرض « مريت غالى »
لقضية الملكية الزراعية كبيرة وصغيرة ، ويرى حتمية إعادة النظر فيها
بما يحقق العدالة الاجتماعية في توزيع الدخل القومي : (تشجيع الملكية الصغيرة
والمتوسطة في الأراضي الزراعية ، ومنح الاقطاعات الصغيرة ، ودرس قيمة
الايحارات الزراعية ، وتحديد الأجور الزراعية والصناعية إذا لزم الحال ،
ووضع برنامج مفصل في مختلف الشؤون الاجتماعية مثل انتشار جمعيات
التعاون في الريف والمدن ، وإنشاء صناديق المعاشات والاعانات المرضية
للعمال الزراعيين والصناعيين وتنظيم شروط العمل ، والتشريع الاجتماعي
بوجه عام . وكل هذه المسائل لا يجوز اعتبار بعضها منفصلاً عن بعض ، بل
يجب درسها كمظاهر مختلفة لمسألة واحدة هي البحث في العدالة الاجتماعية في
توزيع الدخل القومي . ولا تفصل منها أيضاً السياسة المالية التي هي عبارة عن
تطبيق عملي لبرنامج السياسة ، لأن كل خطة وكل توجيه جديد في الفكر
السياسي يظهر تأثيره ورد فعله في السياسة المالية ، وبوجه خاص في ميزانية
الدولة) (١) .

ويلور « مريت غالى » آراءه هذه في كتابه (الاصلاح الزراعي) الذي
يخطط فيه لمشروع فلاحي يهتم العاملين في الأرض الزراعية ، ويرتكز على
أربعة أركان حددها في : نشر الملكية الصغيرة - وحماية الملكيات الصغيرة -
وتقييد الملكيات الكبيرة - وتنظيم الايجار والعمل كي يوزع ربح الأرض
توزيعاً عادلاً بين من يشتركون في تكوينه (تلك هي المبادئ الأربعة التي

(١) « سياسة الغد » - مريت بطرس غالى - مطبعة الرسالة بالقاهرة ١٩٣٨ -

يستند إليها الاصلاح الزراعى فى تحقيق الهدفين الرئيسيين اللذين يصبوب اليهما ،
الا وهما رفع مستوى المعيشة لدى المزارعين فى حدود أرضنا الضيقة وزراعتنا
المحدودة ، ونشر طبقة ثانية من صغار الملاك الزراعيين هم عامل قوى فى
نهوض الأمة واستقرار الدولة (١) .

وينطلق « مصطفى محمود فهمى المحامى » فى مؤلفه (الحالة الاجتماعية فى
مصر) ١٩٤٠ من إحساس دقيق جعله يتبين « عدم وجود توازن اجتماعى بين
طبقات الأمة المختلفة ، ولما وجدت عليه أفراد جميع طبقات الأمة المصرية
من التدمير وعدم الرضا » ، فيدرس حالة العمال ومشكلاتهم وحياتهم الاجتماعية
الحاضرة وعلاقاتهم بأصحاب رءوس الأموال ، ثم لا يلبث أن يقترح مجموعة
من الاجراءات لحل مشكلة الطبقة العاملة (يجب أن نشرع للعمال ما يطمشهم
على مستقبلهم ويحميهم من استبداد بعض أصحاب الأعمال بهم وما يحمى صحتهم
من خطر الصناعات التى يشتغلون فيها وتعويضهم عن كل ضرر يلحقهم من
ذلك . يجب أن يلزم أصحاب المصانع باتخاذ جميع الاحتياطات الممكنة
لوقايتهم وعلاجهم ، ويجب أن يكون هناك تشريع لرعاية الأطفال والنساء
وقوانين معاشات تأمينية يشترك فيها صاحب العمل والعامل والحكومة ، كما
يمكن اتباع طريقة التأمين لدى شركات التأمين كما هو الحال مع موظفى
الحكومة) (٢) .

ويعبر « حكمت كامل آدم » من دمنهور عن فقدان العدالة الاجتماعية
والمساواة الاقتصادية بأسلوب قصصى رمزى بعيد عن أسلوب الدراسات
الموضوعية والاحصائية ، وذلك فى كتابه الذى ضم مجموعة من المقالات
التي سماها قصصا بعنوان (الناس والدنيا) يونيه ١٩٣٩ . وهو فيها ينقلد الواقع

(١) « الاصلاح الزراعى : الملكية - الاجار - العمل » - مريت بطرس غالى -
القاهرة ١٩٤٥ - ص ٩٠ .

(٢) « الحالة الاجتماعية فى مصر » - مصطفى محمود فهمى المحامى - القاهرة ١٩٤٠
ص ١٠٦ .

بأسلوب أدبي أقرب الى أسلوب السرد القصصى وإن افتقد الحركة الداخلية والحبكة والحادثة ورسم الشخصوص ، ويجعل الكاتب من نفسه راوية الاحداث ومحور كل شىء فى القصة ، ومن خلال الحديث والحوار نعرف رؤيته للأشياء ووجهة نظره فى الواقع من حوله . وهو ينتقد مساوىء المجتمع على لسان الزهور حينا والحيوانات والطيور حينا آخر . وقد يختار بعض الأساطير ليعيد صياغتها من جديد مستهدفا من وراء ذلك النقد الاجتماعى .

وتستلفت القطعة الأولى فى الكتاب نظر القارئ لأول وهلة ، وهى بعنوان (جزيرة الجوع) يهديها الكاتب (الى المصريين ...) يصور نفسه وقد ذهب الى جزيرة من الجزر ، العاملون فيها كثيرون جدا ، يكدحون ويعرقون ويفلحون الأرض ، بيد أنهم عند تأهبهم لتناول طعام الغذاء ، لا يصيبون منه الا التافه الحقيق جدا . ولما رأى الكاتب ذلك ظل يتساءل عن عائد العمل الذى يعملون ، وعن الخير ، على من يعود ؟ ومن ذا الذى يحظى بالثروة التى هى نتيجة كدح هؤلاء وعرقهم ونضالهم اليومى ما داموا على هذه الحال ؟ . واذا به يعرف أن الاغنياء وهم قلة يأخذون كل شىء : ثروة الأرض لأنهم مالكوها ، وكدح الفلاح المسكين الأجير لأنهم يوجدون له الأرض التى يفلحها ، بمعنى أنهم يهيئون له فرص العمل . وهو يردد القول بأن القطاع الفلاحى المصرى تنعدم فيه المساواة ، وان الفلاحين مظلومون ، وأن المالكين للأرض يستغلونهم أسوأ استغلال وأبشعه .

ويدور حوار بينه وبين زهرة من الزهرات فى هذه الجزيرة التى تشبه الجنة ، حيث تنظر اليه الزهرة وتقول فى حزن : (ان الذى يؤلم من هذا الامر يا سيدى أكثر من سواه ، هو أن هؤلاء الجوع توارثوا ألمهم وألفوه ، حتى وصلت بهم الحال الى اليأس وعدم الاكتراث والاشعور ، ومتى وجد اليأس ووجدت الاشعورية ، انعدم الأمل والأمل اللذان يبعثان على التمرد ، وإذا لم يكن التمرد لم توجد الرغبة فى الارتقاء والخلوص من القيود والأعباء والخروج من حالة هى أقرب الى جمود الموتى منها الى حياة الأحياء ! .

قلت : كيف يمكن يا سيدتى أن يجوع كل هؤلاء ، وأن يطول جوعهم القرون الطوال ، وهم ينتجون هذا الخير العميم ؟ !

قالت : إنهم السادة الأغنياء يا سيدى !

فقلت : وما خطبهم ؟

قالت : يأكلون كل ما ترى — وهم بعد نفر جد قليل — ولا يتركون لكل هؤلاء الناس إلا الجوع والمسغبة !

فنظرت إليها فى تبلد وصحت بها : « أفليس هؤلاء الناس من البشر ؟ ! » فقالت : « بلى ! » فسألتها فى بساطة : « وكيف تتسع بطونهم لذن لكل هذا الطعام ؟ وهؤلاء الجياع : أليسوا هم أيضا من البشر ؟ كيف ينتجون هذا الطعام ثم يتركونه لهؤلاء الشرهين راضين قانعين بالدون الذى لا يسمن ولا يغنى من جوع ؟ ! » فغمرت وجهها سحابة من الكآبة وقالت : هم المالكون ؟ فقلت : كيف ؟ فقالت : لهم الأرض ؟ ! (١) .

فالكاتب يفطن إلى السبب المادى الرئيسى الذى يكمن وراء التفرقة بين الطبقات الاجتماعية ، والذى يجعل طبقة تحتكر وتستغل وتستعبد وتستحوذ على عرق وجهد طبقة كثيرة العدد ، لا لشيء إلا لأن الأولى « تملك » وسائل الانتاج وأدواته ، والثانية لا تملك من القوى المادية شيئا . وهو لا يتطرق فيسرف فى المطالبة بالغاء الملكية أو بالقضاء على الطبقات وإنما يسلم بأن ثمة فوارق بين الانسان والانسان ، لكن يجب ألا تكون على هذه الشاكلة مهما كانت الأمور . ونراه يطالب « الجياع » أى الفلاحين بأن يهبوا وحدهم للقضاء على أسباب تعاستهم وشقايتهم ، وألا يستكينوا للظلم الواقع عليهم ممن « لهم الأرض » حتى لا يطول حرمانهم وجوعهم وبؤسهم .

وإذا كانت هذه الفكرة قد عرضها الكاتب بالشكل الذى خلا من الموضوعية ، فإنها كانت صدى للواقع الموجود وكانت رد فعل مباشر

(١) « الناس والدنيا » — حكمت كامل آدم — مطبعة دمنهور ١٩٣٩ — ص ٨

لتناقضاته وأوضاعه غير الطبيعية . وهى من حيث هدفها وغاية الكاتب منها
تشارك مع غيرها من المؤلفات والكتب والبحوث والدراسات التى احتفلت
بالجانب الاقتصادى المادى ، وبالطبقات الاجتماعية . وطالبت بالثورة من أجل
تغيير الأوضاع . وما زالت هذه البحوث تتقدم وتستفيض حتى جاءت الحرب
العالمية الثانية ، فضاعفت دفعتها وهيأت لها من الأسباب الدائمة ما لم يكن
ميسورا قبل الحرب يوضع سنوات . فعمت العناية بالمسائل الاقتصادية
والاجتماعية والطبقية ، ومالت الدراسات الجادة نحو النظام الاشتراكى كنظام
اقتصادى يحقق العدالة . وتناول المفكرون الأمور على أسس المذاهب الاجتماعية
والفكرية التى تتجاوز حدود الوطن الواحد ، ويراد تطبيقها على جميع
الأوطان أو على أكثر الأوطان .

وتواكبت المؤلفات الجادة فى هذه الموضوعات ؛ فى عام ١٩٤٧ صدر
(عصر الاشتراكية) لـ « إسماعيل مظهر » و (أصول الاقتصاد السياسى)
للدكتور عبدالحكيم الرفاعى ، و (خلاصة رأس المال) لـ « مصطفى هيكى »
و (خواطر فى شئوننا الاجتماعية والاقتصادية) لـ « محمود الدرويش بك » .
وفى ١٩٤٨ صدر (التطور الاقتصادى فى مصر) للدكتور راشد البراوى ،
و (مشروعات السنوات الخمس) له أيضا ، وترجم فى نفس السنة (الاستعمار
أعلى مراحل الرأسمالية) للنين ، وكذا (تطور مصر الاقتصادى فى العصر
الحديث) لـ « مصطفى التونى » . وفى ١٩٥٠ كذلك صدر (الاشتراكية التى
ندعو إليها) لـ « أحمد حسين » ، و (أصول المسألة المصرية) لـ « صبحى
وحيدة » . وفى ١٩٥١ صدر (اقتصاديات مصر) للدكتور جمال الدين محمد
سعيد ، و (مشاكل مصر الاقتصادية ووسائل علاجها) للدكتور محمد على
رفعت ، و (مشاكل العمل والعمال) لـ « سعيد عبدالسلام حبيب » ،
و (النظام الاشتراكى من الناحيتين النظرية والتطبيقية) للدكتور راشد البراوى ،
و (العمل والعمال) لـ « محمد رفعت » ، و (قانون العمل) للدكتور محمد
جلوى مراد .

ولا يملك الباحث في هذا الصدد ، وهو بسبيل تبيان أحد أوجه حركة المجتمع في مجال الفكر ، الذي أحدث تأثيرا واضحا في عقول الناس وأذهانهم لتبصيرهم بواقعهم ، إلا أن يضيف مجموعة المحاضرات التي كانت تلقى على أيدي أساتذة متخصصين في الاقتصاد والاجتماع والسياسة والفكر ، ومعظمها اتخذت من قضايا المجتمع المصري موضوعا رئيسيا لها . فقد أُلقيت في ١٩٤٨ على سبيل المثال مائتان وأربعة وأربعون محاضرة عامة تناولت موضوعات اجتماعية تتصل بحياة الناس في المجتمع حينئذ . وأُلقيت أيضا إحدى وسبعون محاضرة في الاقتصاد ، ومائتان وخمسة وأربعون محاضرة سياسية . ولم يهبط الرسم البياني لعدد المحاضرات في العام التالي له ، وإن كانت قد انخفضت نسبتها في ١٩٥٠ إلى مائة وثلاثة محاضرات في الاجتماع ، وخمسة وخمسين في الاقتصاد ، وثلاثة وسبعين في الأدب . وقد عوض هذا النقص زيادة نشاط الصحافة واهتمامها بذات الموضوعات وتقديمها للقارئ على نطاق أوسع بكثير جدا من نطاق المحاضرات . وعلى العموم فإن هذا النشاط يدل دلالة واضحة على مدى الصحوة واليقظة والوعي العام الذي خلقتة تلك البحوث والدراسات والمحاضرات المتعلقة بمجتمعنا وظروفه وعلاقاته ومساوئه وعيوبه وبوسائل علاج أمراضه الاقتصادية والاجتماعية . وكلها من غير شك كان لها تأثيرها الواضح في الجماهير القارئة والمتلقية ، ثم على الأدباء والفنانين وكتاب القصة والرواية بطبيعة الحال .

ولقد امتد تأثير هذه البحوث والافكار التي تنصب أساسا على دراسة مجتمعنا ورسم الحلول لمشكلاته ووضع الخطط لاصلاحه ، الى بعض الكاتبات أيضا . ففي ١٩٤٧ صدر كتاب بعنوان « همسات ولفقات » (لأماني فريد) تناولت فيه شئون حياتنا السياسية والاجتماعية والفنية ، وطالبت في نهايته بإقامة ما أطلقت عليه اسم « معسكرات الاصلاح » بقصد تهيئة ظروف اجتماعية وتربوية وإنتاجية ومعيشية صحيحة بالنسبة لأفراد المجتمع جميعا . ولئن كنا قد رأينا الكتاب الاشتراكيين يطالبون بتشريعات تضمن حقوق العمال ، وبقوانين للتأمينات الاجتماعية التي تؤمن حاضرهم ومستقبلهم ، ووضع

النظم الدستورية والقانونية التي تحميهم من سيطرة الطبقة الرأسمالية ؛ فان « أماني فريد » آمنت بحق « العاملة » في المصنع ، وبحق المرأة عموماً في العمل الايجابي البناء داخل الوحدات الانتاجية في المصانع وغيرها . وقد أصدرت كتاباً بعنوان (المرأة المصرية والبرلمان) ، كما كانت تعد للطبع كتاباً ثانياً عن (المرأة وتحريرها - العادات والمعتقدات - الأفكار والآراء) وكتاباً ثالثاً عن (العاملة : دراسة لحياتها ، تعليمها ، مطالبها ، صلتها بالمصانع) .

وتعرضت الكاتبة للسياسة ومصالح الوطن ، والالقاء ، والاهتمام بالمظهر والسطح الخارجي دون الغوص في الأعماق ، وناقشت تمسكنا بالتقاليد الموروثة للدرجة تجعلنا لا نهتم بالتجديد والتطور خشية أن نهم بالتهور والخروج على عادات المجتمع وتقاليده ، وهذا هو الذي جعل - في تصور الكاتبة - حركات الاصلاح الجريئة تموت ، لأن أي حركة من هذا القبيل كان يرمى صاحبها بالاستهتار وتبقاذفه الألسن بالنقد اللاذع المر وكأنه زنديق أو مهوس (١) . وطالبت بأن يقوم الانسان في المجتمع لا بحسب نسبه وملكيته وألقابه التي حصل عليها ولكن وفق ما يقدم للمجتمع من أعمال جليلة في أي ميدان من الميادين . وعن الطبقة الشعبية من حيث العلل والأمراض التي تطحنها طحناً أشارت الكاتبة الى الهوض بها مادامت هي لا تسعى للتخلص مما هي فيه . (٢) وهي من أجل ذلك وضعت تصوراً لنوع الاصلاح السريع الذي تطالب به عن طريق « معسكرات الاصلاح » التي استهدفت الكاتبة من ورائها تعليم كافة طبقات الشعب تعليماً خلقياً عقلياً ومهنيّاً . والاستفادة في نفس الوقت من جهود الأفراد وانتاجهم في مجالات العمل التي يجبلونها . ونحن نرى أن الكاتبة تأثرت الى حد كبير بالفكر اليوتوبي الذي صدر عن بعض المفكرين الفرنسيين والانجليز أواخر القرن الثامن عشر وأوائل

(١) و (٢) « همسات ولفقات » - أماني فريد - مطبعة التوكل ١٩٤٧ - ص ١٢٥

و ص ٢٥ و ص ٩٥ .

القرن التاسع عشر . وعلى وجه الخصوص نلمح فكرة « شارل فورييه »
١٧٧٢-١٨٣٧ عن المجتمعات المحلية التي عرفت باسم « الفالانستير phalanstères
أو الكتائب أو الفنادق . ذلك أن معسكرات الاصلاح عند « أماني فريد » تكاد
تكون فنادق « شارل فورييه » في تنظيمها والهدف منها والنظام العام لها .
وأضافت « أماني فريد » إلى تأثيرها بـ « شارل فورييه » إعجابها بـ « روبرت
أوين » ، ومحاولاتها في الجانب التربوي السيكولوجي لمعسكراتها لجمهورية
فلاطون المثالية (١) .

وكون هذه الافكار تخرج وتنطلق في هذه الآونة بالذات في محاولة
من الكاتبة لبناء مجتمع سليم صحيا وفكريا وتربويا وإنتاجيا ، دليل على أن
الفكر قد اتجه وجهة جد جديدة ونحنا منحى اجتماعيا واقتصاديا جماعيا ، وتغيا
تحقيق شكل من أشكال الاشتراكية بأى وسيلة من الوسائل . فلم تكن همسات
« أماني فريد » ولمساتها إلا صدى للتأثر بالفكر الاشتراكي الذي عبأ المناخ
للثقافي العام في المجتمع المصري في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وكانت
استجابة لحركة المجتمع ومسايرة للفكرات التقدمية الجديدة ، بقدر ما عبرت
عن مساهمة الكاتبة في تصعيد حركة الفكر والهوض بالواقع وتغييره .



ولم تقتصر حركة المجتمع على بعض ما صدر من بحوث ودراسات
ومؤلفات عاجلت الأوضاع في مجتمعنا المصري وناقشتها من وجهة نظر كلية
شاملة ، زعما بأن قراء هذه الكتب لن يتجاوزوا المئات عدا ؛ لكنها في
الحقيقة كانت حصيلة جادة وخلاصة نقية لجهود المخلصين من أبناء المجتمع
المصري ، وبلورة لآمال جيل تقدمي من المفكرين الاقتصاديين والاجتماعيين ؛

(١) يدل على ذلك أيضا تقديمها لمجموعة (ملائكة وأمواج وزمال) الذي تقول فيه :
(إلى كل روح تجرى وراء المثالية .. وتنشد الحقيقة وتهوى الخيال ..) . انظر المجموعة
— مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٩ .

ومن هنا فإنهم هبوا الاذمان لتقبل كل فكر جديد ، وساعدوا ببحوثهم الموضوعية تلك كثيرا من الباحثين والدارسين والكتاب على التعرف بدقة الى ما يحيط بهم من قضايا ، وما يجب أن تلور في فلكه كتاباتهم فيما بعد .

ومع ذلك فان هذه الارهاصات وتلك المقلمات الفكرية وحدها لم تكن كافية للتغلغل في عقول كل جماهير الشعب أو النفاذ الى وجداناتهم . وإنما وقفت إلى جانبها « الصحافة » بكل ما نشرته من مقالات تتجه هذا الاتجاه الاقتصادي الاجتماعي الفكري ، وتبغى الثورة على الأوضاع أو النقد الهادف البناء من أجل التغيير . ولقد كان « نيتشه ١٨٤٤ - ١٩٠٠ » يقول : « إن الأمة هي جماعة من الناس تقرأ صحفا معينة » ، بمعنى أن الأمة تتأثر بصفحات الكتاب أو الدوريات وتنحو نحوها في للرأى والعقيدة والفكر .

ويمثل ما رأينا في تتبعنا لاتجاه الفكر في المؤلفات الموضوعية إبان الحرب العالمية الثانية وفي أعقابها ، فانا سوف نلاحظ أن المقالات في الصحف هي الأخرى اصطبغت بهذه الصبغة قبيل الحرب بقليل ، وفي أثنائها . وما لبثت أن بلغت ذروتها في أعقاب الحرب . حتى قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ باتجاهها الاجتماعي التقدمي الذي عمدت إلى دعمه بإصدار صحف تنطق بلسانها وتكون المعبر عن سياستها وأهدافها . فأسست أول دار صحفية تناصرها وتستمد قوتها منها (دار التحرير للطباعة والنشر) ١٩٥٣ ، وأصدرت صحيفة « الجمهورية » ثم « المساء » و « الشعب » ، و « التحرير » و « كتب للجميع » . وتعتبر المقالات الاجتماعية والدراسات الاقتصادية وكذا الأفكار والآراء التي أشيعت في هذه الصحف والمجلات الرسمية بعد الثورة تدعيا للفكر الذي سبق أن أذاعته وأعلنته البحوث والمؤلفات من ناحية ، والمقالات النقدية اجتماعياً واقتصادياً من ناحية أخرى .

قبيل الحرب العالمية الثانية تحدثت « الصحافة » عن المجتمع المصري ومشكلاته الحقيقية ، وتناولت علله وأمراضه ، وكشفت عنها بأسلوب لا رومانسية فيه ، وحاولت وضع الحلول الممكنة . فقد كتب « سلامة

موسى « عن البطالة وجيشها الذى يضم أعداداً غفيرة ووضع يده على سبب ذلك : (إنما الحقيقة أن شبابنا لا يجدون أعمالاً توافقتهم لأن هذه قد احتكرها الأجانب ، فالتجارة والصناعة فى أيدي ربع مليون من الأجانب ينتشرون فى المدن المصرية من الأسكندرية إلى أسوان وهم يستخدمون أبناءهم دون شبابنا.. وهؤلاء الأجانب يستولون على المرافق الإقتصادية كالصيرفة والتجارة والسمسرة والصناعات الكبيرة وهم كما قلنا يستخدمون الشبان الأجانب .. العلاج واضح .. وهو أن نجعل الصناعة والتجارة والصيرفة فى أيدينا فنشجع منها الآن ونقبل عليه وندعو له بأموالنا وقلوبنا وتنشئ الجديد منها) (١) .

وعن التمثيل النيابى للطبقة العاملة كتب « عصام الدين حفى ناصف » فى ذلك الحين : (أربى كذا) عدد عمال المدن على نصف المليون ، ونما عندهم الشعور بقوتهم ، وأخذت الأحزاب المختلفة تخطب ودهم والحكومات المتابعة تعمل على استرضائهم ، ومنع ذلك فها هى الانتخابات الحالية تجرى وليس لعمال المدن والأرياف مرشح منهم أو عنهم وإنما ذلك كذلك لأن الحركة العاملة يعوزها التنظيم والتوجيه .. العمال يعرفون أن فى تجمعهم قوة ولكنهم لا يعرفون كيف تنتفع طبقتهم بهذه القوة .. فى المجتمع طبقات لا سبيل لانكار ما بين مصالحها من الاختلاف ، ولكن العمال محرومون من التمثيل النيابى لأنهم لا يمتلكون المبلغ القادح الذى يسمونه التأمين) (٢) . والكاتب فى مقاله يطالب بعدد من المشروعات التى تهتم الطبقة العاملة حتى تصبح قوة فعالة تسير دفقة الأحداث فى المجتمع كمشروعاتها فى المجتمعات التى ثارت فيها الطبقة العاملة ونجحت ثورتها .

ون تحت عنوان (نريد عملاً .. لا كلاماً) ندد « حسن مظهر » بالحكومة وزعايتها لموظفيها وتوسعها فى كوادرم وإهمالها طبقات الشعب وتركها أبناءه

(١) « اللطائف المصورة » - العدد ١١٤٩ - ١٥/٢/١٩٣٧ - ص ١١ مقال

(البطالة تهدم شبابنا) :

(٢) « المصرية » - العدد ٢٧ - ١٥/٣/١٩٣٨ - ص ١٦ و ١٧ مقال (مصالح

الطبقة العاملة المصرية) :

يتصورون جوعاً وفريسة للأزمات ، وصرح بأن الشعب مل تماماً الانقلابات
الوزارية والنزاع حول الحكم (لأن الشعب يطلب عملاً سريعاً ظاهراً خيره
ومصلحته .. يطلب الشعب مشروعات اقتصادية لتقوية البلاد في جيشها
وإنهاضها بعد زوال الامتيازات .. يطلب رعاية الطبقات العاملة وأصدار
قانون الاعتراف بالنقابات وتوفير الأعمال للعاطلين من العمال والمتعلمين ..
فلهؤلاء العاطلين والمرهقين على الحكومة حق العمل وحق الطمأنينة وكفل
الحقوق والأرزاق (١) . ووقف بعد ذلك عند قضية الحرية والعدالة
الاجتماعية ، وناقش المشكلات الاقتصادية ، ومشكلة الأمن والمستقبل في
كثير من مقالاته الأخرى مثل : (عالجوا الفقر والجوع أولاً) و (التشريع
القاشي لتكليم الأفواه) و (الصحافة المصرية بين جدران السجون) و (محنة
الصحافة ووجوب تكاتف الصحفيين) و (رسالة العدل والحرية .. هل
تتحقق) .

و « الأهرام » الصحيفة المحايدة الرصينة وجدناها في صفحاتها الأولى من
أعداد ١٩٣٧ ، ١٩٣٨ ، ١٩٣٩ تقبل على نقد الحياة السياسية والاقتصادية
والاجتماعية بشكل واضح وصریح . وكان « محمد زكي عبدالقادر » يكتب
سلسلة مقالات بعنوان (عموم الشكوى أمانة على سوء الحال) (٢) ، و « محمد
مختار عبدالله » يكتب مجموعة مقالات عن (طريق النهضة المصرية) ، كما
كتب « م.ز.ع » (علاج البطالة - والمنبع الذي يجب أن يستقى منه) (٣)
وأيضاً (مشاكلنا الاقتصادية وما تثيره من خلاف بين الطبقات) (٤) و (واجب
الاهتمام بالحياة الاجتماعية للسواد الأكبر من الجمهور) (٥) « أحمد الصاوي
محمد » ، وغيرها من المقالات التي تسير في هذا السيل .

(١) « اللطائف المصورة » - العدد ١٢٢٣ - ١٨/٧/١٩٣٨ - ص ٣ :

(٢) « الأهرام » - ابتداء من العدد ١٩٣١٣ - ٢٠/٦/١٩٣٨ - ص ١

(٣) « الإهرام » - العدد ١٩٢٨٣ - ٢١/٥/١٩٣٨ - ص ١ :

(٤) « الأهرام » - العدد ١٩٢٨٧ - ٢٥/٥/١٩٣٨ - ص ١ .

(٥) « الأهرام » - العدد ١٩٢٩٣ - ٣١/٥/١٩٣٨ - ص ١ .

ومع بداية الأربعينات أفصححت المقالات عما يريد كتابها بالفعل سواء كانوا ممن يصرحون بعقيدتهم وأيديولوجيتهم ، أو ممن يرجون لمصر تغييراً وتطوراً إلى الأحسن والأفضل . لذا فإننا منشهد مثل هذه الدعوات الجريئة منشورة في صحف ومجلات متباينة الاتجاه . في « المصور » و « الثقافة » و « اللطائف المصورة » و « الوفد المصرى » و « النداء » و « الجمهور المصرى » و « روزاليوسف » . ثم لاتلبث بعض المجلات أن تصدر في منتصف الأربعينات معبرة عن وجهة نظر كانت تعد متطرفة إلى حد ما في تلك الفترة ، كالتطور ، والفجر الجديد ، و الأديب المصرى .

ويأخذ « سلامة موسى » دائماً زمام المبادرة في الدعوة إلى الثورة على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، ويطالب بالديمقراطية الاقتصادية والتعاونية والجماعية ، وينادى بأدب الكفاح الذى لايركن إلى اللهو والاستمتاع . وهو يرى أنه من الأوفق لمصر ألا تلجأ إلى « المنافسة » في الميدان الاقتصادى وألا تعتمد على النظام الحر أو المرسل بل يجب أن يوزع عائد الإنتاج والعمل بالتساوى والعدل على الجميع : (اننا في عالمنا الحديث نواجه نظاماً جديداً من الاقتصاد والإنتاج ، نظاماً جديداً من الاجتماع والأخلاق . فقد ورثنا الديمقراطية السياسية ولكننا في حاجة إلى ديمقراطية اقتصادية تكفل لكل إنسان الحق في العمل والتكسب .. وقد نشأنا على مبدأ المباراة الذى نشجعه بالامتحان في المدرسة ونحميه بالمزاومة الاقتصادية ، ثم ينتهى بطبيعته إلى الحرب التى تعد الطرف الأقصى للمباراة .. فنحن في حاجة إلى أن نستبدل بهذه المباراة تعاوننا لخير الجماعة بدلا من تفوق الفرد .. وإذا عمت المساواة في الفرص الاقتصادية وأخذ التعاون مكان المباراة واستخدم العلم للاستهلاك كما يستخدم للإنتاج فانا سوف نجد بعد ذلك أن الاتحاد العالمى بين الدول ومحو الحروب وإلغاء الاستعمار والقيصرية – كل هذا سيكون نتيجة محتومة لهذا

التجديد الاجتماعى (١) . وهذه النظرة غير فائية وإنما ماركسية واضحة لا اعتدال فيها .

ثم يربط بين النضال فى الميدان الاقتصادى والسياسى وبين الكفاح فى ميدان الأدب ، ويذهب إلى أن مصر أحوج ما تكون إلى أدب المجاهدين لا القاعدين ، أدب الكفاح والعمل الذى لا يجهل التيارات الفكرية العصرية ولا ينأى عن منطق التطور والعصر : (ليس الأدب اطلاعاً واستمتاعاً وتفرجاً وإنما هو كفاح واجتهاد وعمل . والكفاح الثقافى يجب ألا تقل قيمته عند الأمة عن الكفاح الاقتصادى أو السياسى . والأدب هو الذى يتصل بالأمة أو بكثرة جمهورها . أما سائر ألوان الثقافة من علم أو فلسفة فيبتعد عن جمهور الأمة ولا يتعرف عليه إلا القلة منها . فالأدب قصص تقرأ أو درامات تمثل أو أشعار يتناشدونها الضعفاء ويتأملها الكبار أو هو بحوث تنشدها الجمال والمثليات .. وكل هذه أشياء يهتم لها الجمهور إذا كانت جنود هذا الأدب فى مجتمعه وهو حين يهتم لها يجد نفسه فى غمارها لأنها تلابسه وتعالج عيوبه وتوجهه .. وعندئذ يشعر كل فرد من هذا الجمهور أنه لا يطلع ويستمتع ويتفرج بل يكافح ويحاول تحقيق حال مثلى أو حالات مثليات قد صورها له أدباؤه وأغروه بها .. وقد تتصادم هذه المثليات فينقذ من تصادمها شرر يعده الوادعون الخائبون برهان القلق والأضطراب والتزعزع ولكنه فى الحقيقة برهان الحياة والقوة ...) (٢) .

وعملية الربط هذه بين الأدب والاقتصاد والسياسة ، ثم التمسك بضرورة أن يرتبط الأدب بالشعب وقضاياها وبالمجتمع وشئونهم ، تطورت فيما بعد فى كتابات « سلامة موسى » وغيره من المثقفين . إذ كانت هذه الدعوى تظهر

(١) « اللطائف المصورة » - ١٩٤٠ / ٥ / ٦ - ص ٣ مقال (نحو انبجاس اجتماعى

جديد) .

(٢) « اللطائف المصورة » - ١٩٤٠ / ٧ / ٢٢ - العدد ١٣٢٨ - ص ٣ مقال (أدب

الكفاح وأدب التأمل) :

على استحياء بين حين وآخر ، وخاصة في عهود الضغط السياسى أيام وزارات « زيور » و « محمد محمود » و « صدقي » . لكنها كانت تصدر عن كاتب يدرك أن له رسالة وأن له عقيدته التى يعتنقها ويخلص لها ولا يهمه أن يلاقى في سبيلها شتى ألوان الاضطهاد والتشريد والعنت . لذا فانه كان يرى أنه على كل أديب أن تكون له رسالة (كما لو كان نبياً يرشد ويعين الأهداف ولا يكذب فيناق ويخدع ، وأن تكون نظرتة شاملة ، وأن يزيد حياة القارئ حيوية بالتوسع والتعمق والفهم للكون والدنيا والإنسان ، وأن يوجد مناخا حوله تستطيع الحريات أن تحيا فيه وتنمو وتنتصر) (١) .

أما مجلة (الثقافة) فعلى الرغم من عدم تطرفها ، واطران مقالاتها ، وبعدها عن التعصب الأيديولوجى فاننا نجد في بعض مقالاتها نزوعاً معيناً نحو الثورة ، وتطلعا إلى إعادة بناء المجتمع بناء اجتماعياً واقتصادياً جديداً ، والاهتمام بحياة الطبقات الشعبية لا بحياة السادة والأقلية ، والإشارة إلى الفوارق الطبقيّة وحتمية إزالتها والقضاء عليها قضاء تاماً أو كالتام . ولقد أشار إلى هذه المعانى « ابراهيم الخطري » بقوله : (أهم الظواهر العامة للحياة الاجتماعية في مصر ، هى المفارقات البعيدة المدى التى توجد بين طبقات الشعب بل وبين أفراد الطبقة الواحدة ، يتخذ هذا التفاوت ناحية مادية حيث نرى فقراً مدقعاً بجانب يسار فاحش ، أو ناحية عقلية ، إذ بينما يغمر السواد الأعظم من السكان جهالة مطبقة تواجهه طبقة على حظ كبير من العلم ومن الدرجات الجامعية . ولا يمكن أن تنسق حياة اجتماعية مع وجود هذه المفارقات إذ تتطلب من المصلح الاجتماعى أن يكون في إصلاحه حكماً عدلاً .) (٢) ، ويقول : : (إن حياة البلد الاجتماعية الصحيحة هى حياة السواد الأعظم للسكان ، وهؤلاء هم الزراع والعمال ، وإن الإصلاح الذى لا يبدأ بهذه العناصر لا يعد إصلاحاً

(١) « الأدب العربى في آثار الدارسين » - ج . محمد يوسف نجم وآخرين - دار العلم للملايين بيروت ص ٢٧٣ .

(٢) « الثقافة » العدد ١٩٢ - ١٩٤٢/٩/١ - ص ١ مقال (الحياة الاجتماعية في مصر) .

لصميم الحياة الاجتماعية المصرية : وليكن الرائد في الإصلاح العناية بما كان نفعه عاما وأثره شاملا (١) .

ويكتب « د . أحمد حسين » عن العدالة الاجتماعية (٢) بطريقة علمية ، ويدعو « د . محمد مندور » إلى الديمقراطية الاجتماعية التي تناهض الاشتراكية الماركسية والفابية والديمقراطية وكافة المذاهب والاتجاهات والمدارس التي تركز أولا وقبل كل شيء على أساس مادي ، ثم على مبدأ ديكتاتورية البروليتاريا . فهو يرفض الديمقراطية الليبرالية التي نادى بها « أحمد لطفي السيد » و « د . طه حسين » وغيرهما ، كما يرفض الاشتراكية الماركسية التي وجدت مهادها الفكري في كتابات « محمد مفيد الشوباشي » و « أحمد رشدي صالح » و « نعمان عاشور » و « محمود أمين العالم » و « عبدالعظيم أنيس » وغيرهم ، ويلتمس إعادة بناء المجتمع على أساس الجمع بين الديمقراطية الليبرالية في جانبها الذي يتصل بفكرة الحرية واعتزازها بالفرد وكرامته ، كما يأخذ من الاشتراكية دعوتها إلى تدخل الدولة في أدوات الإنتاج والاشراف على العملية الانتاجية وتوزيع الثروة توزيعاً عادلاً ، وبذلك يتحقق « العدل » في الناحية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية معاً .

ومع انتشار الآراء التقدمية ونظريات العدالة الاجتماعية ، وبخاصة بعد انضمام روسيا إلى الحلفاء الغربيين ومع إعلان وثيقة مبادئ الأطلنطي وميثاق الأمم المتحدة ، وكلها تتحدث عن حقوق الشعوب في اختيار مصيرها ، ثم مع ازدياد قوة الطبقة العاملة المصرية بسبب نشاط الصناعة المحلية واستخدام الألوف من العمال لخدمة القوات المتحالفة إبان الحرب العالمية الثانية ، وكذا نمو السخط المتولد عن تدخل الإنجليز في الشؤون الداخلية للبلاد ، ما ج المجتمع بعوامل القلق والتمرد ، ساعد عليه زيادة الوعي في صفوف الطبقة العاملة ،

(١) « الثقافة » - العدد ١٩٣ - ١٩٤٢/٩/٨ - ص ٥ . وانظر أيضاً مقال (قلق

اجتماعي واقتصادي) لمحمد عبدالله عنان - العدد ٤٠٥ - ١٩٤٦/١٠/١ .

(٢) « المصور » - العدد ١١٠٨ - ١٩٤٦/١/٤ - ص ٤ .

وبدء تغلغل هذا الوعي في الريف ولو على نطاق ضيق محدود . فكانت الحرب العالمية الثانية أداة قوية لتنمية وتعبئة الطاقات الثورية لدى الشباب فانضموا إلى الجماعات اليسارية التي أعلنت عن بحثها عن حلول جديدة ، ورفضت انتماءها إلى الأحزاب القديمة التي تمخضت عن ثورة ١٩١٩ .

في هذا المناخ صدرت (الفجر الجديد) ١٦ مايو ١٩٤٥ و (الأديب المصري) يناير ١٩٤٩ و (القصة) ١٩٥٠ و (الوطن الجديد) ٢٤ يونيو ١٩٥١ ، و (صباح الخير) ١٩٥١ ، بالإضافة إلى ما يقرب من اثنتين وعشرين صحيفة يومية ، ومائة وثلاثة وثمانين مجلة أسبوعية ، وست عشرة مجلة نصف شهرية ، وأربعة وسبعين صحيفة ومجلة شهرية تصدر كلها باللغة العربية . وكان أبرز هذه الصحف والمجلات تلك التي حددت هدفها وأعلنت مبادئها السياسية والاجتماعية ، وأوضحت التزامها الفكري والعقائدي . وربما يكون مفتاح فهم خط سير هذه الصحف والمجلات تصريح « سلامة موسى » بأنه (لو تفشت بيننا ثقافة ماركسية لعرف الشعب أين يضع يده على الدواء وكيف يحصل على الدواء) (١) . ، وأن الوسيلة الأساسية لنشر الفكر الماركسي بين صفوف جماهير الشعب هي الصحف والمجلات (لهذا يجب أن يكون الميدان الصحفي واسعاً حراً يجد فيه المنبهون بالوجدان الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي المجال لتعليم الأمة وتغيير آرائها أو عقائدها وتحريك أذهانها نحو المستقبل) (٢) .

قبلئذ كانت قد صدرت في يناير ١٩٤٠ مجلة (التطور) مؤمنة بالتغير المستمر والتطور الدائم ، ووضعت نصب عينها التمهيد للطليعة المتوثبة من أبناء المجتمع مكاناً صالحاً تلتقي فيه أفكارهم الحرة ونزعاتهم التقدمية لتنمو وتنضج وتتهيء للمجتمع المصري أسباب التطور . كما جعلت من أهدافها محاربة الرجعية والثورة على القديم والدفاع عن حقوق أبناء الشعب الكادحين

(١) « حرية العقل في مصر » - سلامة موسى - دار الفجر بالقاهرة ١٩٤٥ - ص ١٣

(٢) « نفس المصير » - ص ١٦ :

العاملين ، و المناداة بحق المرأة في الحياة والحرية . وكانت تدعو أبناء المجتمع جميعاً إلى التفكير في حالة المجتمع المصري لتبيان ما يعتوره من ضعف ومساوئ اجتماعية خطيرة تهدد كيانه وترزعزع أركانه . ونادت بأن يكون الفكر دائماً ابداً في خدمة المجتمع : (إن الشعوب تسير جميعاً وفق سنة جاشحة من التطور الدائم ، وأن مهمة المفكرين في كل أمة أن يدركوا حاجات شعبهم ومطالبه وألا يعرفوا سير الواقعين وأن يوقفوا النائمين من سباتهم . مهمتهم أن يدركوا هذه المطالب والحاجات حق الإدراك وأن يدفعوها إلى الأمام بشجاعة وأخلاص لا يعرفان التردد) (١) .

ورأت المجلة أن الفكر الذي لا يكون صدى للأغلبية العظمى من الشعب ، فيه تنعكس أحلامه وآماله وأوجاعه في وقت واحد ، هو فكر خائب غريب عن الوطن الذي نشأ فيه ، لأنه فكر يعيش على إرضاء بضعة ألوف من القراء يتخلون من القراءة وسيلة لتمضية وقت فراغهم الطويل ، والترفيه عن عواطفهم التي لا ترعجها متاعب الحياة . وجعلت أساس الثقافة الجديدة التي بشرت بها أن تكون « شعبية » بالنسبة للوطن ، « إنسانية » بالنسبة للأوطان الأخرى : (ذلك أن الثقافة الحققة هي التي تنظر إلى أبناء الوطن جميعاً ككتلة واحدة دون تمييز ، هي تلك التي لا تسمح لطبقة خاصة من الأمة بأن تفوز بامتياز حق التثقيف فتأخذ بيدها زمام الأمور لتفرض أهواءها ومصالحها على الشعب على اعتبار أن المجموع ما هو إلا « قطيع غني » غير قابل للصالح وغير قادر على الإصلاح) (٢) .

وشهدت مجلة (التطور) تكوين جماعة (الفن والحرية) التي حددت أغراضها في (أ - الدفاع عن حرية الفن والثقافة - ب - نشر المؤلفات

(١) « التطور » - العدد الأول - يناير ١٩٤٠ - ص ٢٠ مقال على كامل (الفكر في خدمة المجتمع) .

(٢) « التطور » - العدد الثاني - فبراير ١٩٤٠ - ص ٢٣ مقال على كامل (الثقافة والرجل المثقف) .

الحديثة ، وإلقاء المحاضرات ، وكتابة خلاصات عن كبار المفكرين في العصر الحديث - ج - إيقاف الشباب المصرى على الحركات الفنية والأدبية والاجتماعية في العالم) وربطت بين الحرية والحيز والسلم ، فلا قيمة للحرية عند الرجل الذى ينقصه العيش والسلم ، ولا قيمة للحيز إذا اختلط بالاستعباد ولا قيمة للسلم لرجل فقد الحيز والحرية . وهكذا أعلنت الجماعة عن أساليب نضالها من أجل هدم القديم البالى في النظم والعادات والتقاليد والفنون والآداب (لقد جاء الحين الذى يجب علينا أن نراجع فيه المقاييس والأوضاع التى ورثناها ، ومثل هذه المراجعة لا يمكن أن تتم إلا بثورة فكرية تتغلغل في صميم الحياة المصرية ، فتقف على ما يستحق الهدم من أنظمتها وما يستحق البقاء ، وتمهد للتعديل الذى نريد إدخاله على حياتنا المادية والروحية تمهيداً أقرب ما يكون إلى المنطق والعدل .. إن شعبنا بأسره يريد أن يحيا حياة أصلح . فان كان المجتمع بنظمه وقوانينه الحاضرة لا يكفل له هذه الحياة فلا أقل من أن تمهد لها من اليوم بقوة خيالنا وتفكيرنا) (١) .

وإن من يقرأ الكتابات التى احتشدت بها (التطور) « أنور كامل » و « على كامل » و « زاهر غالى » و « فؤاد كامل » و « كامل التلمسانى » و « رمسيس يوتان » سيجد أنها جميعاً تصطبغ بصبغة يسارية واضحة . يبدو هذا في كل المقالات دون استثناء ، ودعوة « زاهر غالى » في العدد الثالث من المجلة إلى التطور والثورة على القديم مبنية على أسس اجتماعية واقتصادية خمسة شديدة التأثير بالماركسية من ناحية ، وبالتناقض الذى كان عليه المجتمع المصرى من ناحية أخرى . وقد ركز كتاب المجلة وأعضاء جماعة (الفن والحرية) كل اهتمامهم على الأدب والفن كوسيلة من وسائل نضالهم في معركتهم من أجل حياة أفضل للجماهير : (إن صوت الفن في المجتمع الحاضر - الفن الصادق الرسالة - لا يمكن أن يكون إلا قوة إيجابية دافعة .. قوة

(١) « التطور » - العدد الثالث - مارس ١٩٤٠ - ص ٢ مقال أنور كامل (أساليب الكفاح) .

تحترق الجدران وتفتح النوافذ . تشعل المواقد في كل مكان وترتاد أخطر
المجاهل .. تمزق الأقنعة ، وتغير كل الحدود ، كل الحدود .. (١) .

ويبدو أن هذه المجلة توقفت عن الصدور ؛ فواصل جماعة « الفن والحرية »
نشاطهم في « المجلة الجديدة » حين تركها « سلامة موسى » ، لكنها هي
الأخرى سرعان ما توقفت ١٩٤٤ ، فحملت المشعل من بعدها مجلة (الفجر
الجديد) التي أصدرها « أحمد رشدي صالح » في ١٦ مايو ١٩٤٥ ، وكانوا
يصفونها بأنها مجلة الثقافة الحرة ، والتحرر الوطني ، والنضال الديمقراطي ، أو
مجلة « التحرر القومي والفكري » .. وكانت الإعلانات عنها في الصحف تشير
إلى أنها لسان الديمقراطيين المصريين ، ونداء المضطهدين ، ومجلة الكفاح
الديمقراطي ضد الاستعمار ومؤيديه . والحق أن « المجلة الجديدة » ليست إلا
تطوراً كبيراً لسابقتها « التطور » ، إذ تلتزم العقيدة نفسها ، وتؤمن بالأهداف
ذاتها ، وتسير على النهج الذي سارت فيه « التطور » و « المجلة الجديدة »
و « المصري » و « النداء » .

ولن يجهد الباحث في التعرف إلى الخلفية الفكرية لهذه المجلة ، لو أنه قرأ
مقالات كتابها عن الاشتراكية الماركسية ، والمادية الديالكتيكية ، والتفسير
المادي للتاريخ ، والمثالية ، وديكتاتورية البروليتاريا ، ونظرية فائض القيمة ،
وتقديمهم لـ « انجلز » و « كارل ماركس » و « لينين » و « ماوتسي تونج » ،
واستشهادهم بالكثير من أقوالهم ومختاراتهم . ثم مؤازرتها للطبقة العاملة ،
ومطالبها بحقوق الفلاحين والعمال والمثقفين الوطنيين الأحرار . وتنديدها
بالاستعمار وأعوانه من الاقطاعيين والرأسماليين ، ودعوتها إلى إعادة توزيع
الثروة . وكذا تفسيرها للأدب تفسيراً مادياً . على اعتبار أنه انعكاس ونتاج
للعالم المادي المتغير طبيعة كان أم مجتمعاً إنسانياً ، فصور الشاعر وشخص
الروائي لا تأتي من مادة العقل الخالصة ، بل هي انعكاس لما يجده كلاهما من

(١) « التطور » — العدد الرابع — مايو ١٩٤٠ — ص ٢٠ .

بيئة تحيط به . وحتى الإنتاج الأدبي المغرق في الخيال هو أيضاً انعكاس
لحقيقة مادية معينة .

أما عن مهمة الكاتب في نظر كتاب هذه المجلة فإنها (مبطونة الترابط
بالمجتمع وتطوره . مهمته الآن في مصر محدودة بالدرجة التي بلغها المجتمع في
حركته إلى الأمام . وبما بقي في طريقه ، ليخلص إلى الحرية السليمة ..
محدودة بالمثل ، بتضارب المصالح في المجتمع ، وبالنضال المستعر لتنتصر
الحرية والعدالة ، وبالنشاط الذي يبديه الرجعيون أعداء الحرية . محدودة
بتنبه الأذهان إلى القيم الديمقراطية الوليدة والراسخة .. ومحدودة بتنبه أعداء
الحرية . إلى أطراد من الحرية .. مهمة الكاتب في مصر أن يجعل من قلمه
ذروة الآلام العامة ، والرجاء العام واللفتة الموجهة للنضال المشرّد في دروب
الحياة . ونقطة المناضل المخلص لتحرر الحياة . أن يجعله تعبيراً عن ذاته غير
المفصلة عن ذات المجتمع .. عن كفاحه غير المنعزل عن كفاح المجتمع ، عن
الإنسان فيه ، غير المقطوع عن الإنسان أينما كان وكيفما استوى في الحياة) (١).

هذه هي النغمة التي سرت في كتابات النقاد والأدباء في الأربعينات ،
وكلها تشيد بصلة الأدب بالمجتمع ، وتنادى بعدم البعد عن تصوير ومعالجة
قضاياها الأساسية ، وتحقّر الكتاب الذين لا يعبرون بصدق عن آلام مجتمعاتهم ،
وتحتفل بالمضمون التقدمي والقضية الاجتماعية دون نظر إلى تلقين ودعاية .
بحيث يوثق الكتاب الصلة بين إنتاجهم وواقع الحياة ، وأن يوطدوا العلاقة
بين عناصر الثقافة جميعاً بحكم أنها انعكاس لواقع مجتمعاتهم . وتضمنت مهمة
الكاتب في نظرهم ضرورة السعي للدلالة على مواقع التخلخل والمتناقضات
في المجتمع ، وتفنيق الحجب عن أسبابها والنضال ضد أعداء الفكر الحر ،
وأعداء الربط بين الإنتاج الفكري والمجتمع .

(١) « الفجر الجديد » - العدد الأول - ١٦ / ٥ / ١٩٤٥ - ص ٣ مقال (مهمة الكاتب)

لاحد رشدي صالح .

وثمة هدف ثالث حاولت المجلة أن تبرزه وتعالى من شأنه على نحو ما فعلت (التطور) . ألا وهو نشر الثقافة الحرة والآراء التقدمية غير الرجعية ، بقصد المساهمة في خلق ثقافة جديدة أصلها في واقع المجتمع ، وقوتها مستمدة من تطوره ، وطريقها مرسوم في حدوده ، ومته بها إلى التفاعل مع الثقافات الأخرى ، وغايتها تحرر المجتمع المصري ، وتدعيم العلاقة الاجتماعية بين أبنائه : (فواجبنا إذن أن نجعل ثقافتنا الراهنة تتمشى مع احتياجاتنا المختلفة ، وأن نخرج بها عن العزلة المقنونة التي تمسكها الآن .. أن نجعل من الوصول بها إلى الشعب مطلباً قومياً .. لا مطلباً فردياً أو طبقياً .. وواجب المسئولين أن يهدفوا بمجهوداتهم الإصلاحية إلى توسيع ثقافتنا لترتبط بوجود الشعب ذاته .. وهذا وحده الطريق إلى تطهير ثقافتنا من الضعف والاستخذاء والبعد عن حياتنا ، وهو ما نعرفه في تراثنا الثقافي الحالي) (١) .

والحديث عن مهمة الكاتب ودور الفنان في المجتمع والالتزام بالواقع ربما بلغ محاولة الأديب تغيير هذا الواقع احتل حيزاً كبيراً من كتابات « أحمد رشدي صالح » و « أحمد عباس صالح » و « عبدالرحمن الشرقاوي » و « سعد مكاوي » و « نعمان عاشور » و « علي الراعي » و « لويس عوض » و « صادق سعد » ، الذين كانوا أبرز الدعاة للواقعية في الأدب والفن بعامه ، والقصة القصيرة بخاصة لفترة طويلة من الزمن . وكان لهذه الدعوة آنذاك صدى لدى الكثيرين من غير الماركسيين . بمعنى أنه استقر في موقع ممتاز من عقل الكتاب وفكرهم ووجدانهم في تلك الآونة . نلاحظ ذلك في مجلة (روز اليوسف) وهي تتعرض بالنقد لفيلم (الزلة الكبرى) الذي كان يعرض عام ١٩٤٦ تحت عنوان (الفن والحياة الاجتماعية) احتل صدر إحدى صفحات المجلة ، وقالت : (لقد مضى وانقضى ذلك الزمن الذي كنا نستحي فيه من معالجة عيوبنا بالأدب أو الفن ، وأصبح للقلم الناجح في تصوير هذه العيوب

(١) « الفجر الجديد » - العدد الثاني - ١/٦/١٩٤٥ - ص ٣ مقال (مرحلة جديدة

في الفكر المصري) لآخذ رشدي صالح :

القدح المذلى فى ميدان الكتابة ، وتكاد توجد فى مصر اليوم مدرسة ساخطة
ثائرة على أوضاعنا المقلوبة ، وتمتلىء الكتب والصحف والمجلات بانتاج هذه
المدرسة (١) .

وتهدم « أمانى فريد » دعوى « الفن للفن » فى قولها (أثار عجبى موقف
ذلك الفنان .. هل يدفع الفن صاحبه إلى إبقائه على نفسه ؟ أليست مهمة الفنان
أن يقدم فنه إلى الناس .. فيرتشفون منه ، يشعرون بمواضع الجمال فيه
فيتلذذونه ، ويقدرّون تلك الألحان قدرها ، فقد تكون فيها حياة شعب
ونهضة أمة وفخر جيل ؟ أليس من الواجب أن يعيش الفنان لأمة وشعبه
ينطق بأحاسيسهم ويتكلم بلسانهم ، يكرس حياته لذلك الفن ، ولكن لا
يجعله وقفا على نفسه) (٢) .

وينتقل الفكر الذى احتضنته « الفجر الجديد » بعد اعتقال صاحبها ورئيس
تحريرها ، وبعد مصادرتها ، ويرحل كتابها بفكرهم الثورى وتطرفهم اليسارى
الماركسى ، ونظرتهم الواقعية إلى الأدب والفن ، إلى مجلة « الأديب المصرى »
التي كان يشرف على تحريرها « محمد مفيد الشوباشى » والتي صدر العدد
الأول منها فى يناير ١٩٤٩ ، وقد حددت رسالتها وهدفها فى « دعم الأدب
الواقعى » (فهى ذات رسالة نقدية ستستعين على أدائها بنقل أهم الاتجاهات
الفكرية فى عالم الأدب الأوروبى الحديث ، وتبيان أهمية المذهب الواقعى
الذى جلى على غيره من المذاهب الأدبية) (٣) . فهى منذ البدء تقف وتؤيد
الاتجاه الواقعى فى الأدب . وتجعل غايتها الرئيسية تدعيمه والعمل على انتشاره
وسيادته . ولو أننا تصفحنا الأعداد التي صدرت منها ستطالعنا هذه الحقيقة
فى كل سطر وفى كل صفحة من صفحاتها . وفى هذه المجلة قرأنا تفسير
« لويس عوض » لتاريخ الأدب الانجليزى تفسيراً مادياً ، وكتابات « عبد
الكريم احمد » الماركسية ... وكذا « نعان عاشور » و « وأحمد عباس صالح » .

(١) « روز اليوسف » - العدد ٩١٧ - ١٠/١/١٩٤٦ - ص ١٥ .

(٢) « همسات ولقنات » - أمانى فريد - مطبعة التوكّل ١٩٤٧ - ص ١٠ .

(٣) « الأديب المصرى » - العدد الثانى - فبراير ١٩٥٠ - ص ٦٥ .

ولم يغفل « محمد مفيد الشوباشي » قضية الالتزام في الأدب ، وشرح واجب الأديب والناقد تجاه مجتمعه وتناول الاتجاه الواقعي في كل كتاباته التي نشرها على صفحات المجلة . وفهمه للواقعية في الأدب والتقصية القصيرة لا يخرج عن الإطار الذي حددته « المجلة الجديدة » و « الفجر الجديد » و « التطور » و « الطليعة » و « الوطن الجديد » و « صوت الأمة » و « المصري » . وهي صحف ومجلات أسهم فيها الكتاب اليساريون بمقالاتهم طويلا . و « الشوباشي » في اعتمادنا كان من أشد المتحمسين للمذهب الواقعي . فلم يأل جهدا في الدفاع عن هذا الاتجاه في كل الصحف والمجلات التي تيسرت له الكتابة فيها . ويدل على تأييده المطلق للاتجاه الواقعي كتابه (الأدب الثوري عبر التاريخ) الذي صدر عن دار الهلال ١٩٦٧ ، وفيه حصيلة لآراء الكاتب وفكرته المتعلقة بالواقعية في الأدب والفن .

ومنذ البداية نجد « الشوباشي » كما وجدنا « أحمد رشدي صالح » يربط بين الواقعية والقوى النامية الجديدة في المجتمع . ويرى أنها تعبير عن ديكالكتيك الحياة من حولها ، وتصوير للصراع الدائر في المجتمع بين القوى التقدمية والقوى الرجعية . وهو يشير إلى الكاتب الواقعي بأن يطرح القديم جانبا ويواجه بأسلحته كل قوى الرجعية في الفكر وفي الأدب بمثل ما يواجه السياسي الملزم الرجعيين والاقطاعيين في السياسة . ويطالب الأديب ألا يقف مكتوف الأيدي إزاء المشكلات والقضايا وعوامل الصراع التي تجري من حوله ، بل إن دوره فيها يجب أن يظل فعالا مؤثرا ، ويجب ألا يكون سلبيا بأي حال ولأي سبب من الأسباب . كما أنه ككاتب واقعي عليه ألا يتعالى على الجماهير التي يستمد منها العون والتي يكتب لها ويجهد من أجلها ، ولتغيير واقعها ودفعها إلى الامام .

(إن الأدب الواقعي ليس عقيدة جيل من الأجيال ، أو قرن من القرون ، ولكنه سجل التطور الإنساني أجمع . وهو لا يحمد على حال ، ولكنه يساير التقدم الاجتماعي .. وعلى ذلك فانه لم يعد يقتصر اليوم ، كما كان مقتصرًا

فى القرن المناضى ، على التعبير عن اواقظ الظاهر تعبيراً صادقاً ، ولكنه أخذ يعبر عن الواقع مشتملاً على الصراع بين الفكرتين المتناقضتين ، أو العتيدتين المتناقضتين ، وتسجيل انتصار الجديد النامى فيها على القديم الناكص على أعقابہ .. فالأدب الواقعى لا يحاول اليوم أن يصور الواقع تصويراً آلياً ، ولكنه یرى إلى خوض غمار الواقع ، والمساهمة مساهمة ايجابية فى دفع التطور الى الامام ، والعمل بذلك على تقدم الانسانية (١) .

ويسيطر الاتجاه الواقعى كذلك على أعداد مجلة (القصة) حيث تنشر قصصاً قصيرة لكتاب يساريين يلتزمون بوجهة النظر التى أشاعتها « التطور » و « الفجر الجديد » و « الأديب المصرى » ، فتقرأ فيها لـ « محمد يسرى أحمد » و « صلاح حافظ » و « على الدالى » و « يوسف إدريس » و « رشدى صالح » ، وعلى هذه الشاكلة سارت (صباح الخير) ١٩٥١ فى أعدادها الأولى التى اتجهت نحو تدعيم الثورة الاجتماعية بعد دراسة الواقع وتحليله علمياً . وكتب فيها « صلاح حافظ » نفس الباب الذى كان يكتبه فى (روز اليوسف) بعنوان (انتصار الحياة) وبالمثل فعل « لطفى الحولى » ، اذ حرر باباً بعنوان (تعلم حقوقك) . وفى كل من البابين نجد اتجاه الكاتبين واضحاً كل الوضوح نحو تمجيد العمل ، وأشعار الجماهير بمحتمية نضالها من أجل نيل كل حقوقها ، وتشريح الطبقات فى المجتمع ، وإظهار الطفيليات الدخيلة على بنائه وتكوينه . وتجلية طبيعة الثورة ، ونظرية العمل الثورى ، وأبعاده ، مع التركيز على الثورات الاجتماعية العالمية وبخاصة الثورة الاشتراكية فى روسيا والصين . وفى ٢٧-٥-١٩٥٤ وفى العدد (٣٥٨) يعود الباب الذى كان يحمره « حسن فؤاد » بعنوان (الفن للحياة) ، ويلتزم فيه ما التزمته مجلته (الغد) التى كانت تعتبر مجلة اليساريين المصريين .

(١) « الأديب المصرى » - إبريل ١٩٥٠ - ص ١٩٣ - مقال (الكاتب المنتظر)

ومن (المصرى) و (المجلة الجديدة) و (التطور) و (الفجر الجديد)
و (الأديب المصرى) و (الغد) وغيرها تنتقل الآراء التقدمية والأفكار
الثورية الاجتماعية والاقتصادية إلى صحف الثورة ومجالاتها ابتداء من (الجمهورية)
كجريدة يومية أصبحت فى فترة قصيرة من الزمن من أرقى الصحف المصرية
اليومية المعبرة عن آراء حكومة الثورة ورجالها ، والداعية الأولى للعهد الجديد
بين الرأى العام المصرى والعربى ، ثم (الشعب) التى صدرت ١٩٥٦
و (المساء) التى صاحبها فى الصدور فى نفس العام ، وقد اتجهت منذ أعدادها
الأولى إتجاها يسارياً متطرفاً . وقد عمد رجال الثورة إلى جانب ذلك على
تشجيع الحركة الأدبية وإنعاشها ، فصلرت عدة مجلات أدبية كـ « الهدف »
مايو ١٩٥٦ و « الثورة » أول يولييه ١٩٥٤ و « المجلة » ١٩٥٦ ورأس تحريرها
« الدكتور على الراعى » و « الشهر » لـ « سعد الدين وهبه » ١٩٥٧ و « الرسالة
الجديدة » و « الأدب » للأمناء . ورغم أن معظم هذه الصحف والمجلات
كانت تصدر عن هيئات رسمية معبرة عن النظام الثورى الجديد ، وملزمة
بأهداف ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ؛ فان صفحات الأدب فيها لم تترك للصحفيين
كبقية أبواب الجريدة ؛ بل كانت جريدة (الشعب) مثلاً تخصص صفحة
يومية للأدب يشرف عليها الكاتب التقدمى « عبدالرحمن الشرقاوى » ،
ويساعده الشاعر اليسارى « نجيب سرور » فى الرد على بريد القراء . كما
نخصت صحيفة (الجمهورية) للأدب صفحتين أسبوعياً . وهى التى رفعت
شعار (الأدب فى سبيل الحياة) فجمعت حولها كتاب المدرسة الجديدة من
الشباب الذين كانوا يتأججون بالثورة على انفصال الأدب عن الحياة ،
ويطالبون بإعادة الصلة بين الأدب والمجتمع . فما كنا نقرؤه أول الأربعينات لم
نفتقده بأى صورة من الصور طوال الخمسينات وحتى ١٩٦١ . والحديث
عن الاتجاه الواقعى فى الشعر والقصة القصيرة والمسرح ازداد حدة ، وكثر
المؤيدون له ، ودارت مساجلات نقدية حول الالتزام فى الأدب وعدم

الالتزام . وتناول النقاد الواقعيون كتابات الرومانسيين بالنقد والتحليل والتفسير في ضوء التحليل الاجتماعي للأدب ، وانتهوا إلى رفضها لأنها لاتدعو إلى التقدم ، ولا تصور المجتمع الصاعد بل تمجد القيم الرجعية والسلبية .

ومجلة (الهدف) التي صدرت ١٩٥٦ تسير في نفس الدرب الذي انتهجته المجلات السابقة ، وتعلن إيمانها بالتقدم والعلم ، وتفسر الواقع تفسيراً مادياً ، وتأخذ بوجهة النظر الكلية الشاملة ، وتقف ضد الجمود الفكري والصلابة الذهنية ، وتدعو إلى اتخاذ العلم سلاحاً شريفاً في يد الشعب المصري الذي يخطو في طريق واسع نحو أهدافه في حرية كاملة وعدالة اجتماعية سليمة . وتعطي المجلة لأول مرة اهتماماً بالأدب الشعبي والفنون الشعبية ، وتثبت أن رسالتها هي رسالة الإعداد واليقظة والبحث العلمي والتخطيط الاقتصادي ، وهي رسالة الذين يؤمنون بوطنهم وحق شعبهم في الحرية والحياة . (وهي رسالة الثقافة المصرية .. والكتاب الصادقين .. وتصدر هذه المجلة للقراء ليست منطقية في حدود ضيقة .. وليست مجلة خاصة .. لأننا نؤمن أن الرسالة الناجحة هي التي تصل إلى الجميع ، وهي التي يقرؤها كل الناس .. حتى يعمق في نفوسهم هدفنا وتبلور في أذهانهم ثقافتنا المصرية التي نعرضها مخلصين .. وهدفنا من ذلك أن يرى الناس حياتهم ومشاكلهم وآمالهم فتوحد نظرتهم وترفع معنوياتهم ويتحدثون بوعي صادق وهم يعلمون الحقيقة .. وعلى صفحات مجلتنا ستتعرف على قوى الوطن .. الناس في حياتهم وقوتهم وإمكانياتهم الخالقة المبدعة ، المجتمع الذي ينمو ويتطور ويرقى .. الإنتاج الذي نهدف إلى حصره وتنميته وتوجيهه . الخدمات التي يجب أن تبذل لخدمة الشعب) (١) .

فالمجلة ليست مجلة للخاصة ، وإنما هي لمجموع قوى الشعب العاملة ، لأنها ترفض أن تكون الثقافة حكراً وامتيازاً لطبقة . فالثورة قامت للقضاء على السيطرة والاحتكار في الميدان الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والفكري

(١) من افتتاحية العدد الأول - مايو ١٩٥٦ - بعنوان (هدفنا) بقلم أنور الشريف . .

والثقافى فى وقت واحد . ولأنها تريد أن توسع دائرة المعرفة بالأهداف الجديدة والمبادئ الجديدة والنظام التقدمى الجديد. ولأنها أيضاً ستكون واقعية فى تصوير حياة الناس جميعاً ، سعيّاً إلى إظهار القوى الكامنة الإيجابية لديهم ، وجرباً على إبراز كل الجوانب السلبية للتخلص منها . كما أن المجلة لاتفصل إطلاقاً بين الأدب والفن والفكر وبين النظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى. وبمثل ما ترفض بشدة عزلة الأديب وتشدقه بغرائره الذاتية ، فإنها تؤيد بالحاح الاتجاه الواقعى وتتطرف فى أخذها بمبدأ الالتزام بقضايا المجتمع السياسية والنضالية . وتخلّى كثير صفحاتها للدعوة للاتجاه الواقعى ، كما تفسح صدرها للقصة الواقعية القصيرة . فيكتب بها من الناقدين « محمود أمين العالم » « محمد منور » و « أحمد حمروش » ، وينشر بها قصصه القصيرة كل من « يوسف إدريس » و « محمد صدق » و « صالح مرسى » .

ويدل هذا العرض لاتجاه المقالات فى الصحافة المصرية على أنها أسهمت بشكل بارز فى التمهيد للاتجاه الواقعى فى الأدب المصرى الحديث أولاً ، ثم هى التى احتضنته ودافعت عنه وأقبلت على القصص والروايات التى التزمت به . وبتفيس القدر فإنها هيأت للنقاد الواقعيين أن يعلنوا عن أهدافهم وغاياتهم ورسالة الفن الذى يبتغون . وعلى الجانب الآخر تصدت الصحافة للدراسة المجتمع اقتصادياً واجتماعياً ، ونقدت نظام الحكم السائد وتركت الباب موارباً للفكر التقدمى أن يعلن عن نفسه وتصوره للمجتمع الغد بين حين وحين . لذا فإنها فى حد ذاتها تعد إحدى الركائز الأساسية فى تصعيد حركة المجتمع جنباً إلى جنب مع الإرهاصات الفكرية التى تحدثنا عنها .

ولقد أحدثت هذه الدفقة المتصاعدة فى الفكر السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، وفى الصحافة التقدمية ، فعلها الواضح فى مجال الحركة اليومية لمجموع قوى الشعب صاحبة المصلحة فى تغيير الأوضاع ؛ وهذا دفعها إلى أن

تدخل الميدان مناضلة مطالبة بحقوقها في الحياة . ولم تعد الأمور تستأهل الانتظار ولا بعدها عن مجرى الأحداث . وخاصة أن طبقات الشعب المصرى خرجت من الحرب العالمية الثانية وهى أكثر ما تكون إدراكا للموقف ككل ولحقوق كل طبقة من الطبقات . للدرجة أننا نلاحظ بعض المفكرين يطالبون بأن يكون لكل قوة من هذه القوى حزب سياسى يعبر عنها ، تثبيتا لوجودها ، وإحقاقا لحقوقها ، واعترافا بدورها في المجتمع (فنحن في حاجة إلى حزب للفلاح يعمل على رفع مستوى السواد الأعظم من الشعب . وحزب للعمال يعمل لرفع مستوى الأيدى العاملة لهضبة مصر الصناعية) (١) .

ولم تقف مطالب كل قوة من مجموع قوى الشعب العامل عندما يهملها هى وحدها ، وإنما ارتبطت مطالبها أولا وقبل كل شيء بالحركة الوطنية ونموها . ومما يلاحظ على تطور الطبقة العاملة المصرية بعد الحرب العالمية الثانية أن قضية التناقض بينها وبين أصحاب رؤس الأموال لم تكن هى المسألة الوحيدة التى شغلها ، بل كان للمسألة الوطنية وزنها الكبير فى الحركة العمالية ، لأن الكثير من المشروعات الصناعية والتجارية كانت فى يد أصحاب رؤس أموال أجنبية ولأن الرأسمالية الأجنبية والمصرية على السواء وقفتا بالمرصاد لكل نمو أو مطالب للحركة العمالية المصرية . فقد كانت الحركة العمالية تحارب باستمرار من دوائر الحكومة وأصحاب الأعمال ، الأمر الذى دفع الطبقة العاملة المصرية إلى مزيد من الكفاح لاستكمال حقوقها ومطالبها ، وإلى التضامن مع الطبقات الأخرى فى سبيل التحرر الاقتصادى والاجتماعى والسياسى . وكان عليها إذن أن تكافح فى جبهتين : جبهة كفاح طبقى ضد

(١) « مشكلات مصر بعد الحرب » - حسن عكوش ، محمد مصطفى الفيشاوى -

أصحاب الأعمال ، ثم الجبهة الوطنية العريضة (فقد خرجت الطبقة العاملة المصرية من الحرب العالمية الثانية أكثر ما تكون وعيا بحقوقها الطبقية وبدورها الطبيعي في معسكر الثورة الوطنية) (١) .

ذلك أنه بعد الحرب العالمية الثانية ، وفي ظروف المد الثوري الوطني في مصر والحركة التقدمية العالمية نزل العمال بثقلهم في المعركة من مراكز قيادية . وما لجنة العمال والطلبة ١٩٤٦ التي قادت حركة الجماهير إلا دليل على ذلك . فقد دخل العمال المعركة كقوة رئيسية مستقلة عن القيادات القديمة ، وأخذوا يكونون اللجان الوطنية في المصانع والنقابات ، وتكونت للعمال لجنة وطنية عامة في شبرا الخيمة ، وأعلنت أن قوة الحركة وصلابتها إنما تستمد من الابتعاد عن الأحزاب وأنانيتها وتهاونها مع المستعمر والسراى ، وبتحقيق وحدة كل فئات الشعب تحت قيادة جديدة . ومن الملاحظ أن أغلب القيادات الشابة الجديدة كانت (عناصر عمالية اشتراكية انجذبت إلى الفكر الاشتراكي بعد الحرب العالمية الثانية ، وارتبط عدد كبير منها بالتنظيمات الشيوعية التي نشأت خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها) (٢) .

وتواصل الطبقة العاملة استمرارها في النضال متضامنة مع الطلاب والتجار والموظفين ، وتنظم نفسها فتقوم باضراباتها العديدة لأول مرة في تاريخ الحركة الوطنية المصرية ، مستهدفة ضرب الرأسمالية المصرية والأجنبية المستغلة ، وطرد المستعمر ، والتوسع في الحريات الديمقراطية كجزء لا يتجزأ من الاستقلال ، وتأهيل الصناعات الكبرى . وتدل إضرابات العمال على أنهم

(١) « ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية » - د. محمد أنيس ، د. السيد رجب حراز

دار النهضة العربية ط ١ / ١٩٦٥ ص ١٥٦ .

(٢) « الطلبة » - العدد الثاني من السنة الرابعة - فبراير ١٩٦٨ - مقال عبد المنعم

الغزالي (الحركة النقابية والعمالية المصرية بعد الحرب الثانية) ص ٩٧ .

أصبحوا قوة لا يستهان بها ، لها فكرها وتنظيماتها وعقيدتها والصحف المعبرة عنها ومطالبها الطبيعية والمشروعة . ففي أول أبريل ١٩٤٨ ، ٢٠ ديسمبر ١٩٤٩ ، ١٦ ديسمبر ١٩٥٠ لم تتوقف لحظة لإضرابات عمال مصنع تكرير السكر بالحوامدية استمراراً لإضرابات فبراير ومارس ١٩٤٥ ، ١٩٤٦ . ومنطقة شبرا الخيمة التي وجد بها عدد كبير من مصانع النسيج ، والتي تعتبر في حد ذاتها تركيزاً عمالياً ضخماً ، ناضلت ضد الاستغلال الرأسمالي ، وظهرت بها قيادات عمالية اشتراكية كما تركز فيها نفوذ المنظمات الشيوعية . وطوال الفترة من يناير ١٩٤٦ حتى ١٩٥٢ كانت إضرابات عمال شبرا الخيمة من أبرز معالم نضال الطبقة العاملة بعد الحرب العالمية الثانية . وكذلك تمرد عمال المحلة الكبرى ، وعمال شركة الغزل الأهلية بكرموز ١٩٤٦ ، ١٩٤٨ واحتلالهم المصانع واصطدامهم بالبوليس ، وإضراب عمال مصنع شوشة للنسيج بالعباسية ١٦ مارس ١٩٤٨ ، وعمال مصنع سباهى بالإسكندرية ١٧ مارس ١٩٤٨ ، ١٧ أغسطس ١٩٥٠ ، ثم إضرابات عمال النقل والترام والسكك الحديدية ١٩٥٠ ، ١٩٥١ .. وبعد إلغاء المعاهدة في ١٩٥١ مباشرة شهدت البلاد الإضراب العمالي الكبير الذي قام به عمال المعسكرات البريطانية في يوم ٢٦ أكتوبر ، ورفض العمال الزيادة في أجورهم التي عرضتها السلطات البريطانية لإبقائهم في المعسكرات وتحملوا الاضطهاد والتعذيب وإطلاق الرصاص عليهم داخل المعسكرات ، لكن الإضراب نجح وامتنع ما يقرب من خمسين ألف عامل عن العمل في المعسكرات . وأضرَب عمال الشحن والتفريغ في الإسكندرية والسويس وبورسعيد عن شحن السفن البريطانية ورفضوا أى تعاون مع قوات الاحتلال . وقد عبر عبدالرحمن الحميسى عن هذه الحركات جميعها في بعض قصصه القصيرة التي ضممتها مجموعة (قمصان للدم) . واندلعت في المدن مظاهرات عمالية كبيرة ضد الاستعمار ، وعقد العمال مؤتمرات مشتركة مع طلبة الجامعات وطالبوا بالعمل على طرد قوات

الاحتلال فوراً بتنظيم اللجان الوطنية في كل حي وقرية ومدينة ، وإلغاء البوليس السياسى ، ووجوب عقد معاهدة صداقة وتحالف مع الاتحاد السوفيتى . وأعلنوا عن مطالب اقتصادية واجتماعية أخرى على جانب كبير من الأهمية . وهذه كلها تكشف عن التغير والتطور واللاجود في قطاع كبير من قطاعات الشعب المصرى حركت المجتمع من أجل تغيير الواقع والثورة عليه .

وفي نفس الوقت الذى تعاظمت فيه خركة عمال الصناعة والخدمات ، امتدت الموجه لتشمل فئات عاملة أخرى سواء في العمل المدنى الحكومى ، أو بين القوات العسكرية في البوليس والجيش . مثال ذلك ما قام به صولات وضباط صف وجنود الجيش في ديسمبر ١٩٤٧ ، وما خاضه الميكانيكيون العسكريون في سلاح الطيران من معارك من أجل مطالبهم ، وما أسفرت عنه قرارات مهندسى الفنون والصناعات من إضراب عن العمل ابتداء من أول فبراير ١٩٤٨ (١) وبدا السخط واضحاً في إضراب البوليس لأول مرة في تاريخ مصر يوم ١٥ أبريل ١٩٤٨ . حين إضراب رجال البوليس بالفعل في جميع أنحاء البلاد ، وسارت المظاهرات من الضباط في القاهرة والإسكندرية تهتف بسقوط الظلم ، وتضامنت قوى الشعب معهم في مظاهراتهم ، وتطورت الأمور في الإسكندرية حيث كانت مشاركة الشعب أكثر اتساعاً وخرج غمال كرموز في مظاهرة كبيرة اشترك فيها أكثر من مائة ألف . ورفعت لافتات تطالب بالجمهورية . وكذلك أضرب الممرضون في مستشفى القصر العينى بسبب المطالبة برفع أجورهم وتحسين أحوالهم المعيشية ، وكثرت المظاهرات من جانب الطلاب في أكثر من بلد وفي أكثر من مناسبة .

(١) (الطلبة) - فبراير ١٩٦٨ - ص ١٠٠ .

وبلغت التناقضات الاجتماعية في الريف المصرى حدا جعل طبقة الفلاحين تخرج من الحرب مشحونة بالثورة هي الأخرى ، متأهبة للاشتراك في الحركة الوطنية بكل عنادها وإصرارها . وفي الوقت الذي كانت الأزمة الاقتصادية تطحن صغار الفلاحين والعمال الزراعيين ، كان الوعي بضرورة تغيير هذه الأوضاع السيئة آخذاً في التزايد ، لأسباب متعددة ، لعل من أهمها أنتشار التعليم الإلزامى في الريف ، وفتح أبواب مراحل التعليم العام أمام أبناء الفلاحين . وأهم من هذا كله تأثير الفلاحين العميق بالحركة الوطنية ذات المضمون الاجتماعي منذ سنة ١٩٤٦ ، التي أحدثتها حركة الفكر الاقتصادي والاجتماعي بدراساتها لأوضاع المجتمع الاقتصادية والاجتماعية دراسة واقعية . وقد أثمر هذا كله تمرد الأجراء على الملاك الزراعيين في كفور نجم وبهوت . وكانت ثورات فلاحية اختلط فيها الوعي الطبقي المعادي للأقطاع بالوعي الوطني العام . وليس من قبيل المصادفة أن هذه الحوادث قد وقعت في وقت غلبان الحركة الوطنية . وأهمية هذه الحقيقة أن الحركة الوطنية بعد الحرب في مصر كانت ترفض أن تكون الثورة خالية من المضمون الاجتماعي حتى تكتمل لها شموليتها ، وحتى تكون أكثر واقعية وعملية مما سبقها من ثورات التزمت بأهداف سياسية مجردة .

هذه الشواهد العملية الواقعية التي لا يستطيع أن ينكرها أحد تلقى الضوء باهراً على ما كان يسود المجتمع المصرى من عوامل التمرد الذي كان يزداد حدة وعنفاً ، وتدل على أن النضال والحركة والفوران شمل الشعب كله والأمة بجمعها . وهذا هو ما نريد الانتهاء إليه والتركيز عليه . فالمجتمع المصرى في الفترة السابقة على ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان يمور ويفور فورانا لم يحدث له مثيل من قبل . وكان مدفوعا نحو الثورة مما حتم قيامها في يوليو ١٩٥٢ ونستطيع تحديد ملامح حركة المجتمع وغايتها من الخطاب الذي ألقاه اسماعيل صدقي في مجلس الشيوخ ١٥ يوليو ١٩٤٦ لتبرير حملة الاعتقالات الواسعة التي قام بها . وقد اختار في خطابه فقرات من أقوال قادة الشباب والمفكرين والكتاب اعتقاداً منه بأنها تدينهم . وهي في الحقيقة كانت بمثابة ثورة فكرية مهدت

الشعب المختلفة ، وبخاصة بين الطبقة المستنيرة من الشباب وهي التي تقود
الرأى العام لأغلبية الشعب الساحقة .

وحيثما تقول الفقر المختارة : « إن الحكومة تريد الاغنياء غنى ، والفقراء
فقرا . إن جانبنا ضحكما من ثروة مصر تحتكرها أقلية من الناس لا تبغى لغالبية
الشعب غير المرض والفقر والجهل . ان الباشوات الرأسماليين يشتركون في
مجالس ادارة عدة شركات بلغ استغلالها للشعب حدا كبيرا ، ولاهدف لها
غير توفير الأرباح الفاحشة لحفنة من كبار الرأسماليين » ، « ان جموع الأمة
عاقدة العزم على تغيير الأوضاع الاجتماعية » ، « إن القوانين في معظمها
لمصلحة الرأسمالية » ، « يجب على الطبقات الشعبية أن تقوم اليوم بالدور
الرئيسي في الحركات الوطنية لأن الطبقات الحاكمة الحالية تتعاون مع الاستعمار ،
« ان سوء توزيع الثروة القومية يتطلب اعادة توزيع الأرض ، ومنحها
للفلاحين في شكل ملكيات صغيرة وانشاء نظام تعاوني » ، وحيثما يعلن الشباب
المصرى : « إن الشرق يتحرر لا بالمهادنة والاستجداء ولكن بالعنف والثورة »
وإن « في مصر ثورة تأخذ نيرانها في ازدياد كل يوم ، بل كل ساعة » (١)
فعنى هذا أن اتجاه المجتمع نحو الثورة . والتغيير الجذرى الشامل شئ لا مراء
فيه ، وهو شئ جديد يتسم بالحياة والتدفق والانطلاق والحركة الدائمة
والمستمرة ، وهو شئ يستهدف غايات محددة اجتماعية في المرتبة الأولى ،
سياسية واقتصادية وفكرية وأدبية في المرتبة الثانية . وتظل هذه الحركة متواصلة
حتى بعد قيام الثورة التي كانت بحاجة إلى فترات وفترات لتدعم نظامها
ولتقضى على كل مخلفات الماضي . وأصبحنا قبلها وبعدها نقرأ على صعيد
لثورة ٢٣ يوليو وضمنت لها النجاح فيما بعد ، بنشرها الوعى بين طبقات

(١) « الطلبة » - فبراير ١٩٦٦ - مقال عبد المنعم الغزالى (موقع ٢١ فبراير ١٩٤٦

من التاريخ) ص ٦٠ :

الفكر عن (مشروع المزارع التعاونية) (١) و (لو أصبحت مصر اشتراكية) (٢)
(الاشتراكية لا بد منها لمصر والشرق العربى) (٣) وأصبحنا على صعيد الفن
والأدب نجد الباب مفتوحا على مصراعيه للاتجاه الواقعى .

معنى هذا أن الفكر الاقتصادى والاجتماعى ، والمطالب التقدمية ،
والكتابات الموضوعية التى حللت جوانب الحياة فى المجتمع المصرى ،
ثم كتابات النقاد والأدباء التقدميين فى الصحف والمجلات ، وكذا الواقع نفسه
بتناقضاته وأوضاعه الطبقيّة السيئة ، واقتصادياته الراكدة المتخلفة ، شكلت
فى مجموعها الأسباب الجذرية والموضوعية التى فعلت فعلها فأنبئت الاتجاه
الواقعى فى الأدب المصرى الحديث . فان الواقع بكلّيته وبحركته الصاعدة كان
يستلزم من الأدب بعامة أن يساعد على تجريد المجتمع المصرى وإعادة خلق
الحياة المصرية بقيم صحيحة تؤمن سلامة التطور نحو مستقبل أفضل . أدب
يستلهم حياة الشعب ، وينبعث من وعى ثاقب بماضيه وحاضره ومستقبله ،
ومصيره . أدب يزيد الشعب فهما لحياته وإدراكا لأدوائه العميقة حتى تتحقق
فى النفوس ثورة جارفة ضد ما كان موجودا من ظلم وذل وخنوع واستسلام
ويأس وتخاذل . وحتى تنطلق الهمم والعزائم نحو بناء وطن جديد حر كريم
وحتى تتجدد الحياة وتستند إلى فلسفة حيوية جديدة . وتنطلق الى الأمام مع
ركب الانسانية لا أن تقف فى مكانها تجتر الماضى ..

ومن ثم وجهت حركة المجتمع المصرى فى تلك المرحلة القصّة والرواية
نحو الواقع ، فاستجابت كل منهما لهذا الاتجاه الذى يعبر عن البيئة
والمجتمع والظروف المتغيرة لمرحلة حضارية كان يمر بها مجتمعنا المصرى .

(١) « الهلال » - عدد مايو ١٩٥٢ - ص ١٢٨ .

(٢) « الهلال » - أول أكتوبر ١٩٥١ - ج ١٠ مجله ٥٩ - ص ٧ .

(٣) « الهلال » - فبراير ١٩٥٣ - ص ١٧ .

ولقد أثمرت حركة الواقع هذه أغلب ما نشر من إنتاج قصصى قصير ابتداء من ١٩٤٦ فى صحيفه (المصرى) حتى ١٩٦١ فى صحف ومجلات الثورة وغيرها . ويتمثل ذلك فى إنتاج « سعد مكاوى » و « عبدالرحمن الشرقاوى » و « أحمد رشدى صالح » و « شكرى عياد » و « صلاح حافظ » و « على الدالى » و « زكريا الحجاوى » و « محمد يسرى أحمد » و « محمد صدقي » و « محمود السعدنى » و « سعد الدين وهبه » و « مصطفى محمود » و « الفريد فرج » و « نعيان عاشور » و « فهمى حسين » و « لطفى الحولى » و « ابراهيم عبدالحليم » و « عبدالله الطوخى » و « فاروق منيب » و « صالح مرمى » وتجسد بوضوح فى قصص « يوسف ادريس » القصيرة وأخذت مجموعات القصص القصيرة تتواكب فى الصدور تباعا حتى وصل عددها فى عام ١٩٥٦ وحده اثنى عشرة مجموعة . ولم يكن ذلك لإنتاج خركة الواقع والمجتمع ، وليس بسبب صدور « المعذبون فى الأرض » كما يقول الدكتور شكرى عياد : (ولعلنا لا نغلو اذا قلنا إن « المعذبون فى الأرض » هذا الكتاب الذى نرى عن نفسه بشدة أن يكون مجموعة قصص قصيرة ، قد حول اتجاه القصة القصيرة فى مصر . لقد فتح الباب على مصراعية لتصوير الجوانب المظلمة من المجتمع المصرى قبل الثورة ، فاندفع فى هذا الباب جيل كامل من كتاب القصة القصيرة . وقد أرادوا على عكس أساتذهم الشيخ ، ألا يظهرُوا أنفسهم فى قصصهم بوصفهم كتابا بل أن يكتبوا قصصا قصيرة « واقعية » ولكن حماسهم أدت بهم فى أغلب الأحيان إلى أن يَصْعُوا أفكارهم على ألسنة أبطالهم ، ونتج عن ذلك محصول ضئيل مما يسعى مرة على سبيل الجدل الأدب الهادف ، ومرة على سبيل التطرف بالآدب الهائف) (١) .

١ (١) « القصة القصيرة فى مصر » - د . شكرى عياد : مطبوعات معهد البحوث

والدراسات العربية ١٩٦٨ ص ١٦٢ .

الواقع أن ثمة ظروفًا كثيرة ومتنوعة بعضها عالمي ، وبعضها الآخر محلي ، قد حولت حركة المجتمع عالميا ومحليا نحو الاتجاه الواقعي في الأدب والفن والاقتصاد والفكر والسياسة . وليس من ريب في أن الظروف العالمية بعد الحرب العالمية الثانية قد تغيرت إلى حد كبير ، ذلك أن طابعا جديدا أخذ يزداد وضوحا يوما بعد آخر ، وهو الميل نحو المادية ، مما جعل معين المثالية ينضب ، حيث انتقل زمام المجتمع إلى العلم بصورة واضحة ، وأخذت الأحداث السياسية والاجتماعية تنجح بالعقول نحو المادية ، فبدأ رد الفعل ضد المثال الرومانتيكي الأعلى . وعندئذ اتسع مجال النقد اتساعا كبيرا ، وعن طريقه أخذ الأدب يبذل جهده على اتساق مع الحاجات العقلية الجديدة . وفي مجتمعنا المصري رأينا كيف أنه كانت توجد أفكار ثورية ومفاهيم تقدمية جديدة سبقت الحرب العالمية الثانية ، وأعقبها ، وكانت تمثل التيار للصاعد الذي ثار على مجتمع فيه إقطاع ورأسمالية تجارية وظلم وفساد اجتماعي كبير . وفي هذا النوع من المجتمع برزت أفكار الاشتراكيين المصريين ، وظهرت المحاولات الأولى في إنشاء قصة مصرية واقعية نقدية وخلقها . ويعني هذا من بعض الوجوه أن مجتمعنا المصري في تطور علاقاته كان يستلزم وجود لونين من القصة القصيرة الواقعية ، أحدهما يعبر عن وجدان الواقع المعاش ويروج لأفكاره ويقف في صفه ، والآخر يعبر عن نوازع الناس إلى واقع آخر ويكشف عن البؤس الجديدة التي تنشأ في أحضان الواقع مشيرة إلى مستقبل جديد للعلاقات الاجتماعية . (وإن وجود هذين اللونين من الأدب نتيجة حتمية لعملية التطور الاجتماعي وبقدر ما تكون هذه العملية نشطة يظهر هذان اللونان من الأدب بوضوح وتشدت المعركة ويزداد الأدب خصبا ونضارة) (١)

(١) قصص واقعية من العالم العربي - دار الفكر - ط ١٩٥٦ - ص ١٢ :

ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكون كتاب (المعتذبون في الأرض) وحده هو السبب المباشر لظهور قصص « يوسف إدريس » و « صلاح حافظ » و « محمد يسرى أحمد » و « رشدى صالح » و « نعمان عاشور » و « سعد مكاوى » و « عبدالرحمن الشرقاوى » . وبخاصة أنه كان ينشر منتجا فى مجلة (الكاتب المصرى) ١٩٤٥ بعد أن تبلورت عقيدة هؤلاء وانتظمت أفكارهم ولم يعودوا يخفونها عن أحد ، ومجنوا بسببها مرارا ، ثم طفقوا ينشرونها فى مجلاتهم التى أصدروها خصيصا لهذا الغرض ، أو فى الصحف السيارة التى كانت نسبة توزيعها تفوق مئات المرات نسبة توزيع (الكاتب المصرى) مجلة الخاصة المتخصصة .

ويجب ألا ننسى أن « د . طه حسين » أهمهم بشكل أو بآخر فى الإرهاص للفكر التقدمى وللثورة المصرية بمقالاته غير القصصية التى حرص على نشرها فى « المصور » ، وكان فيها ينقد الأوضاع السياسية ، ونظام الحكم ، ومس فيها مسا هينا رفيقا بأسلوبه العربى الشاعرى الموسيقى بعض آلام الفقراء فى مصر ، وإن لم يدرس الأسباب الجذرية والبواعث الحقيقية لوجود تلك الآلام . كما يبدو ذلك من مقالة (إقطاع) (١) و (إصلاح) (٢) و (جنون) (٣) الذى تناول فيه الأوضاع الوظيفية والإدارية ، ونهكم نهكما ساخرا من الموظفين والوظائف والحكومة بعامة ، و (الوسائل والغايات) (٤) و (جوع وإحاديث) (٥) و (أزمة) (٦) . وهى مقالات صادرة عن كاتب بورجوازى متطلع

-
- (١) « المصور » - العدد ١١٧٧ - ١٩٤٧/٥/٢ - ص ٦ .
 - (٢) « المصور » - العدد ١١٧٩ - ١٩٤٧/٥/١٦ - ص ٦ .
 - (٣) « المصور » - العدد ١١٨٠ - ١٩٤٧/٥/٢٣ - ص ٥ .
 - (٤) « المصور » - العدد ١٢٠٥ - ١٩٤٧/١١/١٤ - ص ٥ .
 - (٥) « المصور » - العدد ١٢٠٦ - ١٩٤٧/١١/٢١ - ص ٧ .
 - (٦) « المصور » - العدد ١٢١٧ - ١٩٤٨/٢/٢٠ - ص ١٠ .

لكنه شغف بها العامة وسحرهم ببيانها ، دون أن يدفعهم إلى شئ ذى خطر يفعلونه ، لأنها لم ترسم لهم هم الطريق إلى الكفاح والنضال من أجل الخلاص ، ولم تقصد قصدا واضحا بينا ومخلبا إلى تغيير الواقع والثورة عليه ، وإن استهدفت شيئا من « الإصلاح » وليس « الثورة » في الجانب التعليمى والسياسى والديمقراطى الليبرالى .

ومهما يكن فإن « المعذبون فى الأرض » وحدها لا ترقى إلى مستوى « القشة التى قصمت ظهر البعير » ، لأن حركة الواقع ، والكتابات والبحوث والدراسات فى الفكر والاقتصاد والسياسة ، وحركة الصحافة بعامة ، والصحافة شبه العثمانية بخاصة ، وحركات الطلاب فى الجامعة ، والفلاحين فى الريف ، والإضرابات العمالية ، والتنظيمات السرية ، وظهور الفكر الاشتراكى التقدمى ، وميل الكتاب إلى تغيير أساليب تعبيرهم وموضوعات قصصهم ، وحركة المجتمع العالمى كله ، فرض الواقعية كحقيقة وكضرورة حتمية فى الأدب والفن ، لا شئ إلا لأن واقع الحياة فى المجتمع لم يعد يقبل الرومانسية بأى خال من الأحوال .

الدقى - مارس ١٩٦٩

كتب أخرى للمؤلف

- ١ - تطور فن القصة القصيرة في مصر . دار الكاتب العربي ١٩٦٨ .
- ٢ - مصر وظاهرة الثورة . دار النهضة الحديثة ١٩٦٩ .
- ٣ - ثورة الجماهير الشعبية . دار الجامعات المصرية ١٩٦٩ .
- ٤ - حول الفكر الاشتراكي : دار النهضة الحديثة ١٩٧٠ .
- ٥ - دليل القصة المصرية القصيرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .
- ٦ - الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى دار التراث ١٩٧٧ .
- ٧ - القصة القصيرة (كتابك) - دار المعارف ١٩٧٨
- ٨ - بحوث ودراسات أدبية . (اقرأ) - دار المعارف ١٩٧٨
- ٩ - اتجاهات القصة المصرية القصيرة . دار المعارف ١٩٧٨ .
- ١٠ - بانوراما الرواية العربية الحديثة . دار المعارف ١٩٨٠ .
- ١١ - تعريف بالرواية الأوربية . (المكتبة الثقافية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

محتويات الكتاب

الموضوع	صفحة
كلمه في المقدمة	٣
الفصل الاول : في الرومانسية	٧
— الرومانسية في الأدب والفن	٩
— ظروف نشأة الاتجاه الرومانسي في مصر	٣٣
الفصل الثاني : في الواقعية	٧١
— تطور مفهوم الواقعية في الادب والنقد	٧٣
— نقادنا والواقعية الاشتراكية	١٠١
— نحو تصور لاتجاه واقعي شمولي	١١٥
— الواقعية وحركة المجتمع المصري	١٣١

رقم الايداع بدار الكتب ٢٨٦٣ / ٨١
الترقيم الدولي ٧ - ٠٠ - ٧٣٥٠ - ٩٧٧

دار تحريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاطوغلى) القاهرة
ص ب ٥٨ (الدواوين) - تليفون : ٢٢٠٧٩

هذا الكتاب

- انه أول تأصيل اجتماعى واقتصادى وسياسى وفكرى لكل من الاتجاهين الرومانسى والواقعى ، فى كل من أوروبا ومصر . إذ يقدم لنا الجذور ، والمنابع الحقيقية ، تلك التى لم تتناولها دراسات سابقة .
- وفى سبيل ذلك ، فإن المؤلف راح يستكشف فى بطون الصحف والمجلات والدوريات ، البواعث والدوافع التى دفعت الى ظهور كل منهما ، بحيث أصبح - على المستوى الأدبى والفنى - تعبيراً عن مرحلته ، وتجسيداً لواقع الحياة فى مجتمعه .
- ومن ثم فإن الكتاب ، لا يهم متخصصاً بذاته ، لأنه يتوجه الى القارئ العام ، الذى يسعى الى تتبع نبض الواقع المصرى فى مختلف الجوانب ، منذ الثلاثينيات وحتى منتصف الستينيات .
- كما يبدو الكتاب حريصاً على تتبع خطوات كل اتجاه . وعلى المقارنة بين ملامحه فى أوروبا وقسماته فى مصر .
- ورغم الموضوعية الصارمة التى التزم بها المؤلف ، فإن صفحات الكتاب لم تخل من رؤية جادة للثقافة وللأدب ، تستند الى تحليل واع للمجتمع .

المن ٢٠٠ قرش

دار غريب للطباعة

١٢ شارع نوبار (لاطوغلى) القاهرة
تليفون : ٢٢٠٧٩

Bibliotheca Aegyptia



0320309